

FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

K. W. F. SOLGER

ESTHÉTIQUE ET PHILOSOPHIE

DE

LA PRÉSENCE

THÈSE PRINCIPALE POUR LE DOCTORAT
ÈS LETTRES

Présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris

PAR

Maurice BOUCHER

Agrégé de l'Université
Professeur au Lycée Louis-le-Grand

PARIS (VI^e)

LIBRAIRIE STOCK

DELAMAIN & BOUTELLEAU

7, rue du Vieux-Colombier, 7

1934



Digitized by the Internet Archive
in 2026

K. W. F. SOLGER

ESTHÉTIQUE ET PHILOSOPHIE

DE

LA PRÉSENCE

FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

K. W. F. SOLGER

ESTHÉTIQUE ET PHILOSOPHIE

DE

LA PRÉSENCE

THÈSE PRINCIPALE POUR LE DOCTORAT
ÈS LETTRES

Présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris

PAR

Maurice BOUCHER

Agrégé de l'Université
Professeur au Lycée Louis-le-Grand

PARIS (VI^e)

LIBRAIRIE STOCK

DELAMAIN & BOUTELLEAU

7, rue du Vieux-Colombier, 7

1934

*La Faculté n'entend donner aucune approbation
ni improbation aux opinions émises dans les
thèses ; ces opinions doivent être considérées
comme propres à leurs auteurs.*



RÉFÉRENCES AUX ŒUVRES DE SOLGER

- N. S. = *nachgelassene Schriften*, deux volumes, Leipzig, 1826.
E. = *Erwin*, deux volumes, Berlin, 1815. (On trouvera entre parenthèses les références correspondant à l'édition Kurtz).
V. = *Vorlesungen über Aesthetik*, Leipzig, 1829.
P. = *Philosophische Gespräche*, Berlin, 1817.
-

AVANT-PROPOS

L'Erwin de Solger est une suite de quatre dialogues sur la Beauté. On y a vu généralement un exposé de l'esthétique romantique, et plus particulièrement, une théorie de l'ironie.

Nous avons abordé l'étude de ce livre avec la volonté d'éclaircir une pensée dont l'expression semblait souvent obscure ou trop vague. Nous croyions qu'il s'agissait surtout de mettre de l'ordre dans des raisonnements fragmentés par le dialogue ou inutilement compliqués par les méprises des interlocuteurs.

Or, en méditant non seulement l'Erwin, mais aussi la correspondance, les traités posthumes et les Dialogues de 1817, nous nous sommes fait une autre conviction : Solger n'avait point voulu édifier un système d'esthétique ou de philosophie après tant d'autres ; il n'était, à ses propres yeux, ni le continuateur, ni le correcteur de ses contemporains : il entendait bien plutôt placer le problème philosophique sur un plan nouveau où la comparaison des doctrines n'a qu'une importance secondaire. La Vérité, dit-il, est la conscience d'une Révélation. En ce sens, toutes les philosophies sont vraies. Mais, dans la mesure où leur expression prétend immobiliser la vérité dans un système, elles sont toutes fausses.

Il s'agissait donc avant tout de comprendre correctement des termes d'apparence vague ou déclamatoire, tels que : Idée, Absolu, Révélation, Divin.

Il nous a semblé que Solger désignait par là un fait spirituel d'une nature particulière et d'une valeur essentielle : ce que l'on pourrait appeler en langage positiviste l'optique indivi-

duelle, ce que les phénoménologues nommeraient Existence, certains métaphysiciens la perception de l'Absolu ou les mystiques le règne de la Grâce.

Nous avons choisi pour notre part un mot qui n'implique pas de prémisses : celui de Présence.

Comprise de la sorte, la pensée de Solger prend un sens précis : elle met en lumière le rôle du qualitatif, de l'adhésion, d'un choix absolu, de cette option primordiale d'où découlera l'affabulation dialectique et dont tout raisonnement d'apparence nécessaire n'est que le serviteur. Elle montre à l'origine de toute construction philosophique un fait d'ordre esthétique qui en est la clef. Elle définit deux catégories nouvelles sous lesquelles peuvent jouer toutes les autres : celle du Plein et celle du Vide, la Présence et l'Absence, le Oui et le Non. Ainsi se rejoignent philosophie, morale, religion, beauté : chacune rend perceptible à sa manière une plénitude, une affirmation, une révélation, la façon dont s'écoulent les voix intérieures et l'appel exaltant du divin.

Or cette plénitude, en quête de l'existence, cherche des supports et ne trouve que des symboles. Rien ne la soutient, rien ne l'enferme : elle est acte, lumière, qualité, valeur, un niveau de conscience, une expérience interne et le monde où elle s'exprime ne lui offre que du quantitatif, des relations et des choses.

De cette incompatibilité, du heurt de ces deux inconciliables réduits à se chercher l'un l'autre, à se décevoir, à s'ignorer ou à se détruire, naissent naturellement les conceptions du Symbole et de l'Ironie.

Solger a décrit d'abord dans le cadre de l'esthétique ce qui avait à ses yeux un sens beaucoup plus général et exprimait le fond de sa métaphysique. Il nous avertit d'ailleurs lui-même qu'il procède ainsi pour des raisons de méthode afin de se faire comprendre plus aisément.

Il ne semble pas que son calcul ait été juste. Nous n'avons rencontré chez aucun de ses commentateurs l'interprétation qui nous paraît s'imposer. Englobé malgré lui dans le cercle des Romantiques, Solger ne fut en réalité ni un romantique ni un classique : il réfléchit sur la nature de la pensée qui fit et le clas-

sicisme et le romantisme, comme elle fait la vérité, la beauté, la morale et la religion. D'autre part, il ne saurait être comparé ni à Fichte, ni à Hegel, car il ne cherche pas à construire un système étroitement coordonné : il veut montrer que derrière le décor logique il y a toujours une « présence » d'ordre supérieur, un absolu qui s'impose, qui se « révèle ». La vérité d'un système, quel qu'il soit, n'est pas dans sa structure mais dans sa source, là où il naît d'un élan spirituel, là où il s'alimente aux couches profondes de l'esprit. La réalisation du décor n'est déjà plus la philosophie. Elle n'en est que le transfert dans un monde qui la trahit.

Solger a exprimé dans le langage de l'idéalisme transcendantal et du mysticisme romantique ce que la Phénoménologie devait mettre en valeur cent ans plus tard. Ce fut son mérite et son infortune.

Nous serions heureux si nous pouvions contribuer à le situer dans sa vraie perspective sur l'une des lignes maîtresses de la pensée allemande.

INTRODUCTION

Il est à la fois facile et malaisé d'esquisser un portrait de Solger. On a dit qu'il fut un romantique et, qui plus est, l'esthéticien du romantisme. La lecture de ses lettres et de ses œuvres n'en apporte-t-elle pas les preuves ? Ami intime de Tieck qui n'avait pas eu pareil confident depuis la mort de Novalis, il parcourut en pèlerin passionné tous les paysages de l'esprit et s'arrêta pour construire sa demeure sur une ligne de crête, aux frontières communes de la philosophie, de la religion et de l'art. Il eut le culte de l'amitié, depuis les réunions enfantines qui groupaient les jeunes apprentis poètes autour de son théâtre de marionnettes, jusqu'aux « Vendredis » de Francfort ou de Berlin où l'on discutait de Dante et d'Homère. Nous le voyons même suivre les routes d'Allemagne comme Sternbald en compagnie de Sebastian. La nature lui parle le langage de l'infini et lui révèle la présence de Dieu dans les choses. On croit, à le lire, entendre les échos de Schleiermacher et de Hardenberg, de Schelling et des frères Schlegel : hymnes à l'enthousiasme, élans mystiques, prédominance de l'esprit religieux, interprétation symbolique de l'univers et, pour couronnement, une théorie de l'ironie.

Au Solger romantique il serait aisé d'opposer une image exactement contraire : celle d'un petit bourgeois étriqué et consciencieux, mais volontiers solennel : bon père, bon mari, bon citoyen, bon maître, modèle des fonctionnaires et qui aurait été le maire de sa ville si des scrupules ne l'avaient dissuadé d'accepter des fonctions étrangères à ses travaux. Le récit de son voyage en France tient de M. Prudhomme et du Professeur Knatschké. Les Français étant un peuple superficiel, ils ne peuvent réussir que dans les genres légers. C'est donc à l'opérette que Solger ira dès le début de son séjour à Paris, pas même à l'Opéra, car la France n'a point de vrais musiciens. Et il relate avec complaisance une histoire d'ivrogne, de couvent et d'amoureux travesti en nonne. Mais dans la cour des

Tuileries, à une revue passée par le Premier Consul, il goûte un plus noble plaisir : « la garde est vraiment belle... les bonnets à poil des grenadiers ont vraiment grand air... Cependant la garde de Potsdam est plus belle et surtout les uniformes sont beaucoup plus riches » (1). Dès qu'il aborde ses études d'élection qui deviendront ensuite ses travaux professionnels, il procède avec une application méthodique, un souci du détail et de l'interprétation juste, comme un érudit pour qui les faits comptent beaucoup et l'enthousiasme fort peu. Quant à l'ironie, peu d'œuvres en sont plus dépourvues que la sienne.

Quel est, de ces deux portraits, le plus ressemblant ? Aucun ne l'est. En réalité, dès qu'on pénètre dans l'intimité d'une âme, on ne peut plus croire à des définitions simples. Il vient même un moment où elles cessent d'avoir un sens. L'esprit que nous voyons vivre n'est plus qu'un être unique et solitaire qui ne répond pas aux formules et en fausserait l'usage, par excès ou par défaut, à cause de sa richesse ou de sa pauvreté.

Ces notes journalières, ces commentaires et cette correspondance, comme les propos tenus au cours d'interminables soirées de causeries amicales et dont les lettres ont gardé le reflet, ne sont point les matériaux d'une œuvre, mais les traces d'un effort. Ils ne furent point offerts à des lecteurs anonymes comme l'expression de la vérité : ils étaient les confidences que l'on se fait à soi-même ou qu'on livre à un ami pour en éprouver la teneur.

Ce que le biographe doit chercher dans la vie des autres, le signe ou la trace, l'événement qui explique l'ineffable ou traduit l'invisible, — l'âme en quête de ses dieux le cherche dans sa propre vie. Des penseurs, nos contemporains, ont dit que l'homme n'accède à « l'existence » qu'après s'être « éveillé ». Ni la somme de savoir, ni la persévérance des études ne font le philosophe, mais un événement de l'âme qui dessille les yeux (2). Or cet « éveil », Solger le cherche passionnément, partout, dans le présent, dans le passé, dans l'éternel. Il multiplie les lectures et les enquêtes, dévore les littératures étrangères, étudie les institutions et les œuvres d'art. Cet homme, qui s'accusait volontiers d'être un philistin, qui se sentait

(1) N. S., I, 52.

(2) Cf. infra : Solger et la phénoménologie ainsi que notre conclusion. Voir également notre contribution aux *Mélanges Henri Lichtenberger* (Stock, 1934) Sur *Jaspers et l'Existenzphilosophie*.

rebelle aux effets de théâtre et à toutes les formes d'artifice, avait pourtant le sentiment d'un au delà mystérieux et proche. Mais il le voulait réel et simple, intense et profond, sans boursofflures et sans orages. Car il rejette tout ce qui lui paraît factice dans l'agitation de son siècle.

Solger vécut d'abord dans l'angoisse du vide. Il nous est loisible de marquer sa ligne de départ : un paysage triste où s'élève un temple désert « Au Dieu Inconnu ». Il voudra découvrir l'arche sainte et la ramener sur l'autel. Dans sa jeunesse, il ébaucha l'esquisse d'un roman. C'est toujours dans ses premiers choix que l'homme se dénonce : tout le reste de sa vie, il s'explique, il accuse ou se défend, mais le mot de son destin est déjà chiffré dans ses premières confessions. Le propre de la jeunesse est d'ignorer les nuances : elle va droit à ce qui lui paraît essentiel et marque du même coup la courbe de son angoisse.

Le roman projeté par Solger mettait au premier plan l'opposition de l'idéal et de la vie. C'est après avoir lu *Florentin* que Solger songea à un sujet analogue. Mais Florentin n'était qu'un vagabond qui trouve un terme à ses aventures dans un mariage d'amour. La guerre d'Indépendance américaine allait l'attirer par l'espoir d'actions grandioses. Il portait en lui les besoins et les violences de la génération du *Sturm und Drang* et si Dorothea Veit n'avait pas connu Nathalie et Wilhelm Meister, il se fût sans doute embarqué pour aller mourir au delà des mers, comme ces êtres insatiables et tragiques qui périssent en héros après une existence inutile et ne découvrent un sens à la vie qu'au moment où ils doivent la perdre.

Solger, au contraire, projetait de peindre un idéaliste désabusé par l'observation des hommes, les tourments d'un voyage dans le désert où surgissent pourtant les mirages d'une terre promise. « Parfois, écrit-il (1), l'inquiétude me prend lorsque je songe que je n'ai pas encore trouvé celui que je pourrais nommer mon ami, en donnant au terme le sens le plus élevé... Je suis depuis quelques temps dans un état d'esprit pénible. De plus en plus, je considère avec déplaisir ce que je vois de la vie et de la nature des hommes d'aujourd'hui. Mes désirs les plus nobles me causent de l'angoisse parce que je ne vois pas encore comment ils se réaliseront... Rien ne m'afflige plus que ce défaut d'humanité que je remarque chez la plupart de mes contemporains, leur inaptitude à l'enthousiasme ».

(1) N. S., I, 11.

siasme, l'incapacité où sont la plupart d'entre eux à s'élever aux plus hauts degrés de l'amitié et de l'amour. Ou bien faut-il croire qu'ils sont en réalité meilleurs que je ne le pense ? Est-ce en moi-même que réside la cause de cette erreur, ou, pour une part, dans ma situation actuelle » ? Il se reproche alors sa propre vanité, son humeur susceptible, sa négligence, son goût de la louange et ses instincts égoïstes. *Il comprend que le problème est d'ordre intérieur* : il décide de se réformer, d'écarter les obstacles sur la voie de l'esprit, car il sait que l'illumination est possible. « Désintéressement, résignation envers les hommes, ce grand mot de Simplicité désigne tout ce qui doit faire de moi un homme » (1). Et quand il esquisse le plan de cette première œuvre, — qui d'ailleurs ne fut jamais écrite —, il estime que le meilleur thème serait le caractère d'« un jeune homme ayant une haute idée de l'amitié et de l'amour et qui serait détourné de sa foi en l'humanité par l'insensibilité de la plupart des hommes. Il serait remis sur la bonne voie par la sagesse de quelques amis. Cela pourrait contenir une partie de ma propre histoire intérieure. Il faudrait aussi que l'amour contribuât pour sa part au salut de mon héros (2) ».

Voilà donc réunis dès les premières mesures les motifs conducteurs : la désolation du vide, le besoin de plénitude et le signe rédempteur de l'amour. Quelques pages plus loin, dans le journal de voyage, survient l'expérience décisive : la révélation qui donne à l'amour sa valeur absolue, son sens métaphysique et rend l'existence translucide devant la face de Dieu. Solger s'arrête devant les chutes du Rhin à Schaffouse : « Qu'est-ce donc, écrit-il ensuite, qui porte la vie dans les œuvres inanimées de la nature, qui m'émeut et contraint mes yeux à verser des larmes, tout en élevant mon esprit jusqu'au point où, débordant d'une joie délirante, je prends la plus pleine conscience de mes forces ? Comment se fait-il que devant le fracas des eaux bondissantes, j'oublie les misères et l'indigence de cette vie, que je me sente si fort et si pur ? Comment se fait-il que je rougisse en songeant à tous ces soucis mesquins et que je voudrais tomber, moi aussi, dans les profondeurs, au moins pour mourir noblement ? La nature inconsciente est-elle donc supérieure à l'homme, ce demi-dieu ? Oui, elle est inconsciente, la nature, mais c'est Dieu qui vit

(1) N. S., I, 14.

(2) N. S., I, 16.

et agit en elle, et c'est l'amour qui, d'un être humain isolé et conscient, tend à faire un Dieu ou l'unit à Dieu et à la nature ! » (1).

Voilà donc les données essentielles et suffisantes : la vie a un double visage, parle un double langage : pour qui sait voir et entendre, elle prend un sens incommensurable au phénomène lui-même, elle s'enfle d'une substance divine. Quelque chose de transcendant et d'éternel fait irruption dans les âmes et les exalte. Solger conçoit l'idée d'un double miroir où se reflètent différemment les images de l'âme : une face en donne la caricature et l'autre la figure vraie. Tous les mouvements du cœur, comme les combinaisons de l'esprit auront parmi les hommes une double existence. L'enthousiasme, l'ironie, l'imagination ont leurs faux dévots, leurs hypocrites et leurs pharisiens, comme la piété et la vertu.

Il s'agira donc de considérer cet afflux divin et d'examiner sa nature, de voir comment il nous vivifie et quels liens unissent la « connaissance supérieure » à la « connaissance vulgaire ». Le seul et unique objet de la pensée philosophique est la révélation et l'examen de son passage dans l'existence.

Solger cherchera donc désormais à déceler la présence divine partout où elle se peut rencontrer : dans l'histoire, l'art, la religion. Il vivra avec les artistes, les poètes, les philosophes, tous les médiateurs de l'Esprit. Des mois durant, des années même, ce seront Platon ou Dante, Homère ou Shakespeare. Il visite les musées, y passe plusieurs heures chaque jour et, le soir avec ses amis, il confronte les expériences et les réflexions. C'est de ce contact avec la réalité concrète, les œuvres ou les livres, qu'il attend l'initiation. Car il se défie de l'imagination qui bondit hors du réel et de l'orgueil qui pousse les hommes aux affirmations retentissantes et aventureuses. Malheur au philosophe qui dédaigne les faits ! Malheur aussi aux exaltés qui s'épuisent dans les excitations morbides et se laissent duper par de splendides illusions !

Dans une lettre à son frère, du 11 juin 1805, Solger résume clairement sa volonté et ses craintes : il s'est mis à l'étude d'Eschyle, mais sa lecture n'avance que lentement. « Je ne suis pas disposé, écrit-il, à m'abandonner aux caprices de mon imagination, comme je vois que le font chaque jour davantage les philosophes contemporains et il est véritablement difficile de ne pas se laisser abattre par les études cri-

(1) N. S., I, 34.

tiques, grammaticales et historiques auxquelles on ne peut absolument pas se soustraire et qui nous empêchent de vibrer à la qualité spirituelle des œuvres, à leur poésie authentique. Je lis et je relis sans me lasser toujours la même pièce, tantôt d'un point de vue, tantôt d'un autre, jusqu'à ce que je me la sois assimillée complètement et qu'elle m'apparaisse comme si je la voyais vraiment du dedans, dans la plénitude de sa magnificence (1) ». Et plus loin, nous lisons encore : « J'ai reconnu encore une fois combien l'expérience est précieuse au philosophe. Que de choses se sont éclairées et corrigées dans ma propre théorie par la contemplation des œuvres d'art (2) ! »

Il se fait ainsi une méthode de découverte, lente et progressive, précise et complexe qui a l'opiniâtreté et le calme de la science. Mais cette marche compassée est un pèlerinage. L'observation se fait la servante d'une attente mystique. Et, de tous ces dangers, le plus perfide est le risque d'oublier le but du voyage dans les difficultés et les attraites de l'exploration.

C'est la technique même de Herder, de Schleiermacher et de Dilthey : l'herméneutique. Solger cherche les réalités spirituelles dans leur authenticité première, avec cette conviction qu'elles ne se peuvent trouver que dans des âmes vivantes, individuelles. Nul plus que lui n'a cru à l'incarnation de la vérité. Toute généralité est abstraite, notion vide ou jeu en marge de l'être.

Telle est la raison pour laquelle il a choisi la forme du dialogue philosophique. On s'est demandé s'il avait voulu imiter Platon qu'il avait longuement étudié et commencé à traduire. Ou bien était-ce pour répondre à Schelling dont il contestait la théorie des Urbilder, exposée par Bruno et ses interlocuteurs ? Voyait-il dans ces développements alternés une nécessité et une projection du mouvement dialectique propre à la pensée elle-même ? Peut-être, pour une part. Mais il ne pouvait concevoir une idée que sous son enveloppe humaine. Toute idée est une révélation dans une conscience : sinon elle n'est qu'un pâle décalque, un fantôme sans sépulture qui n'est plus de ce monde et n'a pas encore regagné l'au-delà. Dès lors la seule forme de discussion philosophique est le contact, le heurt ou, comme dirait Jaspers, la « Communication entre les existences ».

(1) N. S., I, 138.

(2) N. S., I, 245.

Cela nous explique du même coup les inconvénients de sa méthode qui, à notre sens, l'emportent sur les avantages. En effet le dialogue, chez Solger, est loin d'avoir la clarté et l'unité qui séduisent le lecteur de Platon. Cela tient à ce que Solger prétendit le perfectionner en lui donnant plus de richesse et de complexité. Il en résulte pour celui qui n'est point interlocuteur, de trop nombreuses causes d'obscurité. Chaque personnage a son siège fait et interprète aussitôt à sa manière ce que les autres ont dit. Des malentendus naissent à tout instant, comme dans les entretiens véritables et il faut les expliquer peu à peu. Le travail de déchiffrement qui doit se faire à la lecture de toute œuvre philosophique est sans cesse à recommencer. Chaque penseur, quoiqu'il se serve du langage commun, donne à ses mots une résonnance particulière, des harmoniques qui viennent de son milieu spirituel et que l'on ne saisit qu'à la longue. En dépit des termes que l'on croit connaître, une page philosophique est toujours une espèce d'inscription rédigée en langage inconnu. Si nous étions identiques à l'un des personnages, ce qui est déjà bien peu vraisemblable, notre peine serait allégée, mais il resterait encore à comprendre les autres. La lecture des dialogues de l'*Erwin* est donc un jeu de patience : on nous donne un écheveau mêlé et ce n'est qu'après maints détours et maintes erreurs que nous en débrouillons le fil. Cette méthode serait efficace s'il nous était donné de discuter nous-mêmes avec un Solger vivant que nous interrogerions à loisir. Mais elle devient proprement insupportable dès que nous sommes contraints de changer notre perspective à tout moment et, pour comprendre les objections aussi bien que les réponses, de connaître par avance la philosophie que nous cherchons à pénétrer.

Aussi se produit-il un phénomène curieux qui nous fait croire parfois que Solger avait peut-être raison. En effet, quand nous relisons les dialogues après nous être initiés à la doctrine, nous les trouvons riches de pensées secondaires et de détails qui auraient difficilement pris place dans un exposé dogmatique. Mais ne devons-nous pas alors douter de l'excellence d'une méthode qui ne paraît profitable qu'à celui qui n'en a plus besoin ?

Quoi qu'il en soit, le dialogue, chez Solger, décèle jusque dans la forme de l'exposition sa volonté de ne rien chercher de vrai en dehors des âmes.

Or cette quête de l'authentique, la recherche de toutes les lumières intérieures qui ont rayonné au cours des temps et

qui peuvent naître par les incantations de l'amitié et de l'amour, supposent une libéralité de la sympathie que ne resserrent ni les théories, ni les préjugés. En fait Solger ne s'est presque jamais replié sur lui-même en se refusant. Il montre à l'égard de toutes les époques une liberté d'esprit et une spontanéité du cœur qui lui permettent de rendre justice aux formes d'art et de pensée les moins semblables. Les limites de son accueil étaient tracées non par sa volonté ou sa négligence, mais par sa nature et, s'il lui arriva d'être fermé ou hostile à certaines présences, il le fut en toute bonne foi et, en somme, exceptionnellement. Le plus souvent son goût est étonnamment sûr : même les œuvres contemporaines lui apparaissent dans la perspective et les reliefs qu'elles ont gardés pour nous.

Solger avait des dons de grand critique : il savait discerner dans la plupart des œuvres le noyau spirituel d'où elles sont issues. Il en reconnaissait la teneur et en acceptait le rayonnement. Nulle préoccupation d'opportunité ou de solidarité ne gênait sa clarvoyance. Il comparait l'intention et l'acte, la vision et l'œuvre, indiquant les raisons de la faute ou de la réussite. C'est pourquoi il est difficile de voir en lui le représentant d'une école. Son ambition était d'être au delà du romantisme et du classicisme, de les dominer et de les expliquer l'un et l'autre. Cette équité de l'intelligence et de l'amour devint le principe même de sa doctrine : le beau est le même dans tous les temps et dans tous les arts, la révélation de la même lumière. Bien plus, c'est le même foyer qui nous dispense aussi d'autres rayons, ceux qui éclairent l'existence aux couleurs de la vérité, de la religion et de la vertu. Remontant ainsi vers l'unité de tout ce qui est divin dans notre monde, il dût s'éloigner de ces analyses concrètes où il aurait excellé. Celles-ci ne se trouvent que çà et là dans ses papiers posthumes et ses œuvres destinées au public semblent trop souvent allégées des exemples vivants qui pourtant les avaient nourries. Aussi a-t-on pu leur reprocher d'être obscures ou vagues : mais elles n'avaient pour but que d'ouvrir les yeux sur l'au-delà, un au-delà qui s'insère dans la continuité du monde et dont, en définitive, on ne devrait dire qu'une chose : qu'il *est*.

Ayant posé ces prémisses, Solger aurait sans doute donné la pleine mesure de sa science et de ses dons. Mais il mourut avant la fin de sa trente-neuvième année. « Pourquoi, écrivit Ludwig Tieck, ne lui fut-il pas permis de poursuivre sa route

et d'accomplir ses grands projets ? Qui osera le demander à la Providence ? Nous ne savons qu'une chose, c'est que non seulement ses amis, mais encore l'Allemagne, la Science et sans doute l'Europe ont fait en sa personne une perte si grande que nul n'en peut mesurer l'importance.

« Dans sa jeunesse, il était mince et élancé, d'aspect florissant, mais de taille moyenne. Ses yeux étaient du bleu le plus pur et légèrement proéminents. Une cordialité empreinte de noblesse était l'expression la plus familière à son visage. Une auguste colère, lorsque le sujet était assez grave, pouvait effacer cette bienveillance qui lui gagnait la confiance des enfants eux-mêmes. Quand il était sérieux, l'expression de sa physionomie était tout autre que lorsqu'il souriait. Son amabilité lui conciliait l'affection. Depuis la fièvre typhoïde qui faillit le faire mourir en 1807, son caractère s'était peu à peu modifié et sa stature changea aussi peu à peu. Il prit de l'embonpoint. Une expression virile de force et de tranquillité remplaça l'animation de la jeunesse.

« Peu d'hommes ont possédé comme lui le charme de la parole. Il savait, même avec les profanes, parler d'une manière claire et intelligible sur des sujets difficiles.... Y a-t-il eu beaucoup de philosophes, depuis qu'il en existe, qui eurent sa profondeur et sa diversité ou en ont eu plus que lui ?

« Quelle fut son influence sur ses contemporains et sur la postérité ? Quels progrès a-t-il fait faire, quelles impulsions a-t-il données, jusqu'à quel point nous est-il devenu nécessaire ? Je laisse à l'élite de nos descendants le soin d'en décider. Car ici, du moins, sur cette tombe où notre admiration et notre amour s'unissent à la douleur que nous cause sa mort, la voix de l'amitié pourrait sembler partielle (1). »

(1) N. S., I, 779.

PREMIÈRE PARTIE

EXPOSÉ DE LA DOCTRINE DE SOLGER

I

L'IMPOSSIBLE BEAUTÉ OU LA TRAGÉDIE DU BEAU

Dès la première page de l'*Erwin* nous assistons à un dialogue entre Adalbert, qui sera le porte parole de Solger, et « l'ami ». On pourrait croire que c'est en effet le début de l'exposition proprement dite. Or, il n'en est rien. Ce premier dialogue n'est que le cadre où le vrai dialogue philosophique va se placer. Et, chose curieuse, celui-ci nous est donné en lecture. Adalbert invite son ami à écouter ce qu'il a écrit. Ce dialogue à quatre personnages qui devrait ou, tout au moins, pourrait être présenté comme une discussion vivante, avec son intérêt et même l'accent dramatique d'un entretien véritable, apparaît, dès les premières lignes, comme un pur artifice. Non seulement aucun effort n'est fait pour dissimuler ce qu'il peut y avoir de conventionnel dans cette « dialectique » à plusieurs, mais nous sommes expressément avertis que le dialogue réel est seulement une mise en train, tandis que la discussion des quatre philosophes est un texte écrit par l'un d'eux à seule fin d'exprimer ses propres idées. Quant au deuxième interlocuteur du dialogue véritable, il ne reparaitra point.

N'est-ce pas une complication singulière ? Elle n'a qu'une raison d'être : elle montre que la forme du dialogue est délibérément choisie comme le meilleur procédé d'exposition,

qu'elle n'a pas pour but de mettre de l'agrément dans la philosophie et de mêler le pittoresque à la vérité, mais d'éclairer les opinions les unes par les autres et de faire voir des reliefs et des profondeurs que l'auteur ne croyait pas pouvoir faire sentir par un exposé dogmatique.

Si le dialogue réel du début sert à montrer que le second est un dialogue fictif, il nous donne en même temps les raisons de cet artifice. Il permet à Solger de marquer sa prédilection pour l'entretien philosophique et d'indiquer que sa lecture est sans doute le résultat de discussions véritables qu'il aurait eues avec des interlocuteurs vivants et qu'il se serait seulement appliqué à clarifier et à ordonner plus strictement qu'elles ne le furent en réalité. Ne dit-il pas en effet ici : « La meilleure manière de philosopher est encore et sera toujours de philosopher en commun. C'est la seule qui existe véritablement, qui soit animée d'une vie propre : elle vient du cœur et va au cœur. Et si toute philosophie doit, comme le disent les sages, devenir une réalité vivante, celle-là l'est déjà » (1).

Ainsi se trouve mise au premier plan, dès le début, cette notion de « vie » qui peut paraître vague, mais prendra une importance primordiale, car elle se retrouvera sous une forme ou sous une autre dans tous les développements qui vont suivre. C'est aussi sans doute pour mettre en évidence la nécessité d'accorder notre âme à un certain diapason, de la hausser d'abord dans l'ordre de la qualité et de préparer l'initiation par un certain état affectif, que le lecteur et l'auditeur s'installent dans un beau paysage, au creux d'une vallée qui s'ouvre sur des lointains.

Quant au dialogue d'exposition, il commence par une courte mise en scène qui paraît assez puérile. Adalbert avait quitté la ville un soir d'été pour prendre le frais à la campagne, il voit soudain venir son ami Anselme, revêtu d'un costume de berger et couronné de fleurs. Il lui demande s'il a voulu représenter quelque pastorale de Gellert et l'autre le prie de ne point se moquer de lui. Il esquisse une défense de la folie. Platon ne dit-il pas qu'il y en a d'excellentes ? Si ce détail, comme nous voulons le croire, n'est pas une simple fioriture d'une valeur contestable, il est une façon d'insinuer sans retard qu'il n'y a point de beauté dans une sorte d'ivresse. Adalbert explique en effet : « Cette ivresse poétique s'est emparée de nous aujourd'hui lorsque nous étions à table, là-

(1) ERWIN, I, 4, édition Kurtz, p. 3.

bas dans le jardin avec les plus belles jeunes filles du monde. Chacun avait, comme dans *Benvenuto Cellini*, amené la sienne et parmi toutes ces beautés, nous décidâmes de célébrer la fête de la Beauté » (1).

Ajoutons que cette explication et cette mise en scène sont d'ailleurs présentées avec une nuance d'ironie où l'on sent que l'auteur lui-même ne se prend pas tout à fait au sérieux. Nous remarquons à l'instant, à propos de l'introduction, l'importance du motif vital. Sous une autre forme, c'est encore lui qui reparait — et un siècle plus tard, Freud n'eût pas manqué d'en souligner la nature — : « Nous avons bu à la santé de tous les grands artistes », le vin et l'amour ont créé l'état affectif dans lequel on devient capable de discuter sur l'essence de l'art et du Beau. Mais en même temps, l'intelligence froide ne perd pas ses droits et Anselme, répondant à l'accueil un peu moqueur d'Adalbert, montre qu'il est tout à fait maître de soi et a consenti à ces extravagances de propos délibéré : « Ne te fais pas trop prosaïque en face de moi... » Il laisse entendre que cette folie a son utilité.

Anselme introduit alors les deux autres interlocuteurs qui sont Erwin et Bernard. Erwin, qui donne son nom à l'ouvrage, est celui qui, n'ayant pas encore de doctrine, présentera des objections et se laissera finalement convaincre. C'est l'homme non prévenu et qui cherche la vérité.

Il ne semble d'ailleurs pas capable de la découvrir seul, car il manque de la « génialité » et de l'ardeur nécessaires. On déplore en lui sa timidité : « il rougit quand il doit adresser la parole à une femme et il s'exprime avec difficulté. D'ailleurs, il passe pour studieux et capable : il personnifie le public des hommes de bonne volonté pour qui écrivent les philosophes.

Quant aux deux autres amis, il n'y a pas de doute que pour l'essentiel, Anselme et Bernard ne soient Schelling et Fichte. Pour Fichte, cela est expressément affirmé par le passage où Adalbert déplore sa mort prématurée et assure Bernard qu'il « vénère autant que lui » ce « grand maître » dont « la gloire pure rayonnera éternellement » (2).

Voici d'ailleurs comment Bernard nous est présenté : c'est un esprit austère qui a la manie de tout vouloir ramener à des principes. Il a le goût des idées, le besoin de les mettre en accord et de présenter de vastes synthèses (3). Solger reprochait plai-

(1) I, 8. (K. 6).

(2) E. I, 93. (K. 67).

(3) E. I, 9. (K. 6).

samment à Fichte de s'imaginer qu'il était toujours le porte-parole de l'Idée : « Dans les petites choses, comme dans les grandes, il part de cet axiome que l'Idée a précisément choisi ce truchement qui s'appelle M. Fichte » (1). C'est exactement ce que nous remarquons chez Bernard... : « Je vais parler, dit-il, au nom d'une Idée dont la puissance et la majesté sont telles qu'elle trouvera, même en ma personne, un instrument suffisant. C'est donc, si vous le permettez, elle-même, qui s'exprimera par ma bouche et vous n'aurez certes pas lieu d'être humiliés lorsque vous vous reconnaîtrez vaincus par elle (2). »

Pour Anselme, il n'en est pas tout à fait de même. On verra dans le cours de la discussion tout ce qui, dans les développements ou les idées qu'il défend, est directement emprunté à Schelling. Cependant, il faut bien constater que Solger n'a point identifié son personnage à Schelling seul. Le 14 janvier 1813, en annonçant à Abecken que le premier entretien est terminé, il ajoute qu'il y examine différentes opinions, d'une part « les systèmes bien connus de Burke, Kant, Fichte, etc., et, d'autre part, les théories modernes » (3). Ces lignes redisent à peu près textuellement ce que Solger avait écrit trois mois auparavant à F. v. Raumer, le 12 octobre 1813 : « L'examen de ces points de vue se rattache à l'évolution de ces idées chez les différents théoriciens et en particulier à Baumgarten, Burke, Fichte et les plus récents d'entre eux » (4).

Il nous semble donc que l'intention de Solger fut de grouper tout ce qui représentait à ses yeux la conception à la mode, la plus dangereuse de toutes, car elle « ressemble à la vérité sans être la vérité ». Le 8 février 1814, il précise : « Il n'y a vraiment qu'une seule doctrine qui, dans la forme où elle se présente, soit complètement rejetée, c'est la doctrine moderne exposée par Anselme » (5).

Enfin, le 15 juillet de la même année, il confie à Tieck : « il m'est très agréable que l'exposé d'Anselme ne vous paraisse pas assez mystique. Cette doctrine n'est pas précisément celle d'aucune école philosophique particulière, mais celle des gens d'aujourd'hui qui se mêlent de philosopher et veulent se donner de l'allure en ayant sans cesse à la bouche

(1) N. S., I, 226.

(2) E. I, 76. (K. 55).

(3) N. S., I, 265.

(4) N. S., I, 248.

(5) N. S., I, 313.

les termes de Divin et les Idées. La haine que je ressens pour eux n'est pas mince et je les ai encore suffisamment ménagés dans la personne d'Anselme. C'est en effet la fausse mystique la plus pernicieuse qui soit, dès qu'on l'attaque, elle se met au premier mot à déblatérer contre le bon sens et pourtant elle est tout à fait incapable de reconnaître le véritable enthousiasme, infiniment plus profond que tout cela » (1).

Il faut donc admettre que Solger, en attaquant Anselme, s'en prend surtout à ces idées ambitieuses et vagues qui avaient cours dans les milieux romantiques. Mais cette philosophie des poètes et des amateurs de poésie se réclamait de Schelling qui en avait exposé les principes dans *l'Idéalisme transcendantal* en 1800, le *Bruno* en 1802, les *Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums* en 1803, le discours *Ueber das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur* en 1807. D'autre part, Schelling avait fait, au cours de l'hiver 1802-1803, une série de conférences dans lesquelles il exposait méthodiquement sa doctrine esthétique (2). C'est lui qui passait alors pour le philosophe et l'esthéticien du romantisme. Il est donc naturel que Solger fasse du représentant de ces « idées à la mode » un disciple de Schelling. D'ailleurs, on verra que les traits essentiels de la théorie d'Anselme sont bien empruntés à l'auteur du *Bruno* et de *l'Idéalisme transcendantal*. Enfin, il suffit de se reporter à l'introduction aux *Vorlesungen* pour lever tous les doutes : les arguments qui sont opposés à Schelling ne font que reproduire, pas à pas, la discussion entre Anselme et Adalbert.

Le débat du premier dialogue commence précisément parce que Erwin refuse d'accepter, comme Anselme voudrait l'y engager, que les choses belles ne le sont pas en elles-mêmes. Il ne veut pas, en effet, qu'elles nous paraissent belles seulement grâce à la vision d'un idéal qui les dépasse et en nous

(1) N. S., I, 314.

(2) Ces conférences n'ont été publiées qu'après sa mort dans le tome V des *Œuvres complètes*. Pendant qu'il les faisait à Iéna, Solger était en voyage et ne put les entendre. Mais il a pu fort bien en avoir des résumés. Bien plus, il n'est nullement impossible qu'il en ait eu, à son retour, le texte même sous les yeux, car les manuscrits de ses cours étaient répandus en Allemagne et passaient de main en main (Cf. ERDMANN : *Ges. der Aesthetik*, p. 28). On ne saurait donc affirmer ni que Solger les a connues, ni qu'il les a ignorées. Nous ne trouvons, dans la correspondance aucune indication. Mais la question importe peu, car Schelling a résumé lui-même son point de vue dans la 8^e et la 9^e conférence *über das akademische Studium*.

faisant entrevoir les Idées éternelles. Schelling avait dit dans le *Bruno* (1) : « Ce n'est pas à l'idée de la beauté même, mais au pouvoir de créer des choses qui lui soient aussi ressemblantes que possible, que l'artiste révèle sa maîtrise » (2). Les corps que nous connaissons ici-bas ne sont « que le reflet (*Abbild*) d'une image éternelle (*Urbild*) dans l'Absolu », image qui est « infiniment plus parfaite ».

Le problème ainsi posé contient déjà en germe toute la différence qui séparera finalement Solger de Schelling, mais il ne faut pas se dissimuler que la manière dont ces idées sont formulées fait autant pour les éloigner que leurs différences véritables. Erwin reconnaît d'ailleurs qu'Anselme ne doit pas avoir tout à fait tort, car notre monde est imparfait et la beauté nous frappe par sa perfection. Mais il ne peut se résoudre à situer la beauté au delà des apparences sensibles.

Les interlocuteurs se demandent alors pourquoi cette apparence sensible est belle. La forme exprime-t-elle donc la nature profonde du corps considéré ? ou bien est-ce la force, la santé ? ou la conformité avec les lois de la nature ? Mais la beauté de la forme n'existerait alors qu'en fonction de quelque chose d'autre ? Or nous avons admis que la beauté était dans les apparences mêmes.

Erwin et ses compagnons s'en tiendront donc provisoirement à leur affirmation première que la beauté réside dans la forme ou l'apparence sensible d'un objet particulier, en précisant cependant qu'il s'agit alors d'une certaine détermination de cette apparence, ou plus exactement d'un certain rapport de l'apparence sensible au sujet qui la considère.

Le fait à interpréter est en effet indubitable : la beauté exerce sur nous une action apaisante. « Le désir et la satisfaction de ce désir ne font qu'un » (3). Dans la vie quotidienne, nous sommes jetés d'un désir à l'autre, nous subissons la tyrannie de plusieurs de nos sens qui commandent différemment, sont autant de despotes dont chacun a ses propres exigences et édicte ses propres lois. Quand le beau paraît, toutes ces impulsions se fondent : elles tendent vers un but commun qu'elles atteignent aussitôt. Anselme avait accusé Erwin de sensualisme quand celui-ci affirmait que la beauté gît dans l'apparence sensible. Comment pourra-t-il renouveler mainte-

(1) BRUNO, 230, S. W. IV.

(2) BRUNO, 251.

(3) E. I., 20 (K. 14).

nant cette accusation, puisque nos sens se sont épanouis en un seul désir et que ce désir est l'élan de l'âme tout entière ?

Ce fait appelle d'ailleurs un correctif : toute beauté n'est pas nécessairement apaisante. Il y a des œuvres d'art qui nous bouleversent et qui provoquent en nous une sorte de tension intérieure qui n'est pas éloignée de la souffrance. Nous dirons que ces œuvres sont « sublimes ». Tandis que le beau est accueillant et aimable, sa vue reposante et familière au monde où nous vivons, le sublime est un étranger qui vient vers nous d'un autre univers et apporte un danger et une menace. En rapprochant ainsi le beau et le sublime, Solger ne fait que suivre l'exemple de Burke, de Kant, de Schiller. Il admet comme eux que le sublime doit être lié à la beauté par quelque racine profonde. Mais cette dissemblance jointe à cette parenté va lui permettre d'introduire d'autres notions qui prendront bientôt une importance prépondérante.

La crainte qui nous fait reculer devant le sublime (que l'on songe aux spectacles grandioses et terrifiants des forces naturelles), vient moins de la nature particulière de l'objet sublime, que de la faiblesse de notre nature animale. Dès que la crainte de mourir cesse de nous posséder, nous éprouvons une sorte d'orgueil à mépriser ces puissances qui sont capables de nous écraser, mais incapables de nous arracher de nouveaux cris de terreur. Bien plus, nous nous sentons attirés par elles. Cette attirance de l'abîme qui est une des formes du désir, telle va être la notion-mère, le point d'insertion d'une nouvelle lignée.

En effet, cette attirance existe aussi, à un moindre degré ou avec une autre nuance qualitative, dans la contemplation du beau. « Même dans la contemplation d'une nature aimable et douce, je ressens quelque chose de semblable. On dirait que ce spectacle des apparences extérieures de la vie ne nous suffit pas et que l'on aspire à pénétrer au delà, dans l'intimité de la nature (1). »

Le pas est franchi, une voie nouvelle est ouverte : dix lignes plus loin, Solger aura rejoint Dieu lui-même. « Tu n'indiques pas seulement quelle est la nature de ce sentiment, mais aussi sa raison. On voudrait parler avec les fleurs, les arbres, comprendre le murmure de ce ruisseau et dans le tonnerre nous croyons déjà entendre la voix irritée de Dieu. Ces peuples de

(1) E. I., 31, (K. 22).

l'Antiquité qui, d'une manière générale sont allés bien plus loin que nous dans la connaissance de la beauté, se montrèrent encore plus hardis sur ce point, lorsqu'ils voyaient dans les nuées, les fleuves et les arbres, la présence des divinités. Et nous, nous ne reconnaitrons la beauté dans toutes ces choses que si nous y devinons la présence vivante de l'esprit divin et infini (1). »

Cette notion du « divin » est cependant susceptible d'éclaircissement. Elle implique d'abord un certain contenu sentimental : « Qu'est-ce donc qui porte la vie dans les œuvres inanimées de la nature, qui m'émeut et contraint mes yeux à verser des larmes, tout en élevant mon esprit jusqu'au point où, débordant d'une joie délirante, je prends la plus pleine conscience de mes forces ?... Oui, elle est inconsciente, la nature, mais c'est Dieu qui vit et agit en elle, et c'est l'amour qui, d'un être humain isolé et conscient, tend à faire un Dieu ou l'unit à Dieu et à la nature » (2). Le divin est donc d'abord ce qu'il y a d'exaltation, de délire sacré ou simplement une pente plus ou moins rapide vers l'enthousiasme.

Mais l'esthéticien ne se contente pas de constater cette présence, il veut analyser les conditions de son existence ou de sa perception.

C'est, avons-nous dit, dans l'apparence même que se manifeste la beauté. De plus, elle suscite en nous un sentiment d'exaltation et exerce en même temps une influence *bienfaisante*. C'est pour concilier et organiser ces trois termes qu'il sera fait appel à l'âme des choses, qui, aux yeux de l'intelligence, apparaît comme leur Idée. Cette Idée se manifestera plus ou moins complètement dans les apparences sensibles, ou semblera plus ou moins loin d'elles, ce qui donne aussitôt un moyen d'expliquer différentes sortes de beautés dites « imparfaites ». D'autre part, comme il a été admis que la beauté était sentie immédiatement et non pas atteinte par une opération en plusieurs temps, comme le serait la conclusion d'un raisonnement, la même notion d'âme est bien celle qu'il nous faut ici, car une âme ne saurait se manifester autrement que par une sorte d'acte mystique, une vision qui s'impose et ne s'infère point (3).

La beauté sera donc un point de rencontre entre l'objet et

(1) *Ibid.*

(2) N. S., I, 34. Voir *supra* p. 8.

(3) E. I., 32 (K. 23).

nous, entre l'idée de cet objet et notre conscience, entre l'âme de cet objet et notre âme. On s'étonnera sans doute qu'à la faveur de substitutions progressives et presque insensibles, une proposition toute simple s'enfle peu à peu de tous les mystères de l'au delà. Mais il convient toutefois de ne pas attribuer à Solger plus d'audace qu'il n'en eut. Les mots qu'il emploie ont une teneur assez nettement définissable et il donne une analyse qui vaut d'être suivie de près (1).

Ce sont les objets eux-mêmes que nous disons beaux et non point, comme le voudrait Anselme-Schelling, une « idée » transcendante à la matière, dont celle-ci ne serait qu'un symbole. « Nous ne pouvons pas jouir vraiment du beau autrement que par l'intuition et l'intuition seule : en nous plongeant dans sa contemplation et nous perdant en elle. »

Tel est le point de départ. « C'est dans cette contemplation que nous trouvons l'infini, rebelle à toute mesure, que Cicéron découvrait déjà dans la beauté, parce que cette intuition est en soi-même si *une* qu'elle ne se laisse pas décomposer et résoudre dans l'infini. » Celui qui veut « jouir complètement de cet infini, doit faire disparaître la cloison qui sépare l'âme du corps, aussi bien en lui-même que dans l'objet ».

En lui-même : « Car si l'âme ne restait active que grâce à la partie de sa force qui vit dans les sens, elle se diviserait dans toutes les directions particulières aux différentes impulsions instinctives qui trouvent leur satisfaction au moyen des sens. Mais si elle est passée tout entière, dans le corps, il en résulte qu'elle sera aussi tout entière, dans sa plénitude et son unité tournée et tendue vers l'extérieur, elle sera devenue une seule et unique impulsion, l'instinct dans sa forme générale et absolue ».

Dans l'objet : « Mais cet élan instinctif ne pourra être satisfait d'une manière tout aussi complète que par un objet dont le corps est lui-même complètement rempli par l'âme : car autrement cet objet ne satisferait que les sens grâce à la partie de lui-même qui correspond à chacun d'eux individuellement et laisserait inassouvis l'aspiration et le désir de l'esprit qui a réalisé l'unité en lui-même ».

Il semble donc que tout se soit fondu et unifié, l'objet que nous appelons beau et l'âme qui ressent cette beauté. Non seulement l'idée de l'objet s'est irradiée dans l'apparence sen-

(1) E. I., 39 (K, 28).

sible et s'est confondue avec elle « comme un liquide transparent dans un pur cristal », mais nous-mêmes ne faisons plus qu'un avec cet objet », il n'y a pour ainsi dire plus d'espace dans notre âme qui ne soit rempli par lui », nous échappons aux multiples sollicitations qui dispersent notre conscience et nous jouissons d'une paix, d'un bonheur, faits de possession immédiate, d'extase, d'un don total et indiscuté : nous sommes comme pris tout entiers, nous éprouvons une sorte de magie où la raison, la discussion, en un mot le médiat, le devenir, n'ont point de part, et qui suscite en nous — dès que le souvenir de notre vie quotidienne nous revient — un sentiment d'amour.

Après ces explications, Erwin s'exclame qu'il est heureux de voir « enfin clairement ce qu'il avait toujours obscurément senti ». C'est sans doute beaucoup dire, car il ne semble pas que sous des affabulations différentes l'idée que nous cherchons à définir se soit révélée beaucoup plus nettement. Dans des langages divers, nous revenons toujours au même point : le beau est une impression qui s'impose à nous et nous conquiert d'autorité ; il ne comporte pas de raisonnement : il nous rend heureux sans même nous donner le loisir, à l'instant de son action, de songer à sa puissance.

Tout ce qui précède n'est d'ailleurs, dans l'esprit du Solger, qu'une position de problème, une définition d'après l'expérience. Il reste à se demander si cela se justifie en droit et à construire en raison ce que nous n'avons fait que décrire. Tel va être l'objet de l'examen philosophique suivant.



Examinons quelles peuvent être les conditions logiques, la contexture rationnelle de cet état de coïncidence immédiate de l'objet et du sujet où nous avons cru reconnaître la caractéristique essentielle du beau.

Ne devons-nous donc pas tout d'abord nous demander si notre faculté de connaître qui oscille perpétuellement entre le général et le particulier sans jamais parvenir à les réunir tout à fait, est susceptible de faire intimement coïncider la connaissance discursive qui *conçoit* l'unité et la connaissance intuitive qui *perçoit* la multiplicité ?

Dira-t-on, par exemple, que la beauté doit résider dans le concept d'espèce ? On se tromperait assurément pour cette seule et décisive raison que le concept n'est qu'un objet de

l'entendement, tandis que le beau doit être perçu au sein même de l'apparence sensible.

Il convient donc, conformément à notre point de départ, qui semble être jusqu'ici le seul refuge incontesté qui nous soit encore accordé, de nous placer d'abord au point de vue de la sensibilité. Or, de ce point de vue les objets peuvent nous être *agréables* ou *désagréables*.

Le beau, tel que nous l'avons défini, serait-il donc l'agréable ? On serait peut-être tenté de le croire, car il a été affirmé plus haut que l'âme se sentait attirée vers le beau et se fondait en lui. Or n'est-ce pas précisément le propre de l'agréable, pourvu qu'il soit assez intense, de nous conquérir tout entiers ?

Sans doute, mais un tel sentiment n'est que de la volupté et il y a une différence spécifique entre la volupté et le beau. L'âme qui s'abandonne à la volupté accepte la domination d'un sens et abdique sa liberté. Elle consent à une exquise servitude sous l'empire d'un désir particulier et prépondérant ; elle ne garde pas l'unité, elle n'atteint pas à cet équilibre bien-faisant où il semble qu'elle épanouisse tout entière. En ce sens, la volupté est plutôt aux antipodes de la beauté.

Erwin, rougissant de se voir accusé de sensualité essaie de protester qu'il n'avait songé qu'aux plaisirs de l'imagination. Il concède que l'agréable tient aux choses, tandis que le beau n'en contemple que l'image transposée : nos désirs se fondent et se concilient dans notre imagination, perdant ainsi leur diversité et cessant de nous solliciter dans des directions divergentes.

Mais il lui est aussitôt répondu que cette conciliation n'est qu'illusoire : en effet notre imagination ne reste-t-elle pas asservie à l'un ou à l'autre de nos sens ? N'est-il pas vrai que le voluptueux se représentera de préférence des scènes de volupté, l'homme belliqueux des scènes de combat et que les âmes tendres s'abandonneront à des rêveries d'amour ? Ainsi l'imagination reste la servante d'une passion et ne parvient point à cette harmonie apaisée, cette union de toutes nos facultés de sentir où nous avons vu le caractère essentiel du beau.

Examiné sous l'aspect de la sensibilité, ce que nous voudrions pouvoir identifier avec le beau, ne nous apparaît donc que comme l'agréable ou la volupté. L'un et l'autre répugnent à la définition proposée : l'agréable parce qu'il ne satisfait qu'un de nos sens ; la volupté parce qu'elle supprime la liberté de nos âmes.

*
* *

L'analyse de l'impression produite par la beauté sur notre sensibilité a conduit à des contradictions internes, ou, plus précisément, à la reconnaissance d'une incompatibilité entre la notion que nous avons admise provisoirement comme celle du beau d'une part et, d'autre part, celle d'agréable ou de délicieux. Changeons donc de point de vue et considérons le problème tel qu'il se présente sous son aspect intellectuel, c'est-à-dire en analysant ce qui dans le phénomène esthétique, relève non de la sensibilité, mais de l'intelligence.

Il y a dans la perception du beau la perception d'une unité. Cette unité ordonnatrice du multiple est-elle le concept ? Il faudrait donc examiner quels peuvent être les différents rapports entre le concept et les apparences sensibles, puisque nous en revenons toujours à ce point de départ incontesté que le beau est immédiatement présent dans le phénomène.

Erwin ne manque pas de remarquer, au seuil de cette discussion, combien ce terme de concept lui est antipathique. Il lui semble, en effet aux antipodes de la beauté. Il n'est pas inutile de se souvenir à ce propos de l'impopularité ou du discrédit relatif où les successeurs de Kant avaient jeté tout ce qui semblait une survivance de la scolastique et un simple jeu intellectuel. Quant à l'esthétique, Kant lui-même avait déjà dénoncé l'inutilité et la nocivité du concept : « Si l'on juge d'objets seulement selon des concepts, toute représentation de la beauté s'évanouit (Crit. d. jugt. 1.8)

Erwin consent néanmoins à examiner le rôle du concept dans l'esthétique, à seule fin sans doute de poursuivre, derrière l'apparence trompeuse du dialogue, l'énumération méthodique des théories dont il s'agit de montrer tout d'abord l'insuffisance. C'est en effet à Baumgarten qu'Adalbert ne va pas tarder à en venir.

Entre le concept et l'objet un des premiers rapports possibles est celui de finalité. Solger n'estime pas utile de s'y arrêter car, dit-il, une fin n'est jamais saisie que par l'entendement seul.

Mais, d'autre part, chaque objet exprime en langage sensible un concept général, celui de son espèce. Nous appelons tel objet particulier un arbre, parce qu'il reproduit les traits essentiels de l'espèce arbre. Cependant il y aura toujours quelque chose en lui par quoi il sera un arbre particulier et se trouvera par là en opposition avec le concept. Ce n'est

donc pas le concept en soi, dans sa généralité, qu'il faut considérer, mais le concept propre à tel objet particulier. « Chaque chose particulière a son propre concept ». « Chaque chose a une unité, par laquelle elle est ce qu'elle est, et avec laquelle tous ses états différents et les propriétés différentes qui l'affectent tour à tour dans l'espace et le temps, doivent concorder, si elle ne doit pas devenir autre chose que ce qu'elle est, ce qui serait aussi un non-sens (1) ». Or ce principe simple est son concept : « s'il existe donc un phénomène où se manifeste cette unité du concept et la diversité de l'apparence sensible, ne serait-il pas beau (2) » ? Chacune de ses parties aura sa vie propre, mais apparaîtra comme indispensable au tout et pénétrée de son esprit. En d'autres termes nous pourrions dire — et ce n'est pas une explication, mais une dénomination plus précise — que le concept est la mesure du multiple et que la multiplicité de l'apparence sensible est mesurée par cette unité du concept. L'objet beau, s'il existe, sera donc celui qui porte en soi sa mesure. L'exemple de la musique le fera bien comprendre ; la mélodie est, plus distinctement que tout autre œuvre d'art, une unité où s'organise, comme spontanément, ce qui sans elle serait une espèce de néant, ce à quoi elle n'ajoute rien et qu'elle transfigure néanmoins.

Mais, à vrai dire, cette fusion de l'un et du multiple n'est jamais achevée. Les phénomènes particuliers, dans leur diversité, sont perçus par nos sens, tandis que notre intelligence seule, saisit leur unité. Pour atteindre à cette adaptation parfaite du contenu dans la forme, il faudrait que notre entendement fût devenu tout entier perception « *ein ganz in Wahrnehmung übergegangener Verstand* ». Or ceci est, déclare Solger, contradictoire. Nous voyons-là deux règnes de connaissance que nous ne pouvons faire coïncider. Nous oscillons de l'un à l'autre alors qu'il faudrait que nous fussions à la fois dans l'un et dans l'autre. Pour en revenir à l'exemple de la musique, il est juste de dire avec les anciens qu'elle est le moyen le plus salutaire et le plus dangereux d'agir sur le cœur des hommes. Il ne s'en faut en effet que d'un léger déplacement d'équilibre et nous cessons de subir la bienfaisante influence de l'ordre, nous perdons de vue son unité et son harmonie pour nous abandonner à la multiplicité des impressions particulières et à leur tourbillon passionné.

(1) E. I., 59 (K. 42).

(2) E. I., 60 (K. 43).

C'est à la même objection décisive que se heurte la théorie de Baumgarten. Celui-ci a eu le pressentiment de la vérité quand il a reconnu que le Beau nous présente un mode de liaison du concept et de l'apparence et un rapport de l'un à l'autre que l'entendement ne saurait expliquer. Il a appelé perfection d'un objet la concordance de cet objet particulier avec le concept et comme il a aussi admis que le Beau devait être saisi dans l'intuition, il a dit que la beauté résidait dans la perception confuse de la perfection (1).

Mais n'est-ce pas là un expédient maladroit qui n'est qu'une contradiction mal dissimulée ? Si la perfection du particulier existe, elle ne peut être saisie comme perfection que par l'entendement et n'est pas perçue comme telle par les sens. D'autre part si Baumgarten veut dire que le concept apparaît confusément au sein du phénomène même, le beau retombera sous la loi commune à tous les objets des sens et la théorie esthétique perd en même temps toute consistance. Le beau devient « la manifestation imparfaite d'une essence parfaite » (2). Or ces deux domaines de la connaissance abstraite et de l'intuition sensible restent séparés : une seule espèce de lien est capable de les unir, la finalité. Mais alors ce n'est plus des beaux arts qu'il s'agit, nous ne pouvons plus parler que d'utilité ou d'adaptation, c'est-à-dire d'arts mécaniques. La finalité ne peut en aucune façon produire la beauté car le but n'est pas une chose que l'on puisse percevoir : on ne peut que le penser et cette union du concept général avec le phénomène particulier qui ne se produit vraiment que dans le cas de la finalité, devient en quelque sorte discursive et incompatible avec la beauté.

*
* *

Ici intervient Bernard, fichtéen. La marche de la discussion se poursuit avec méthode. Le nouvel interlocuteur apporte une solution qui s'appuie sur d'autres idées : jusqu'ici, dit-il, on avait considéré le problème du beau, en partant d'abord de la sensibilité, ensuite de l'intelligence. La sensibilité n'a conduit qu'à la découverte de l'agréable et l'intelligence n'a rencontré que la finalité. Mais il est un autre point de vue duquel tout peut, semble-t-il, s'éclairer : celui de la volonté qui est

(1) V. 23.

(2) E. I., 73 (K. 53).

aussi celui de la liberté et de la morale. Là seulement on verra concilié ce qui ne nous était apparu jusqu'ici que comme irrévocablement désuni. L'entendement a bien vu que le beau ne pouvait s'expliquer ni par la finalité ni par la sensualité, mais il n'a pas poussé l'analyse assez loin pour faire apparaître avec évidence que les hommes, quand ils discutent de ces problèmes, restent en réalité les prisonniers de leurs sens. Ils devraient au contraire s'élever jusqu'à l'idée et prendre d'abord conscience de leur autonomie. La notion claire d'un « vouloir pur » qui est l'essence profonde de l'esprit leur ferait comprendre que les objets ne doivent pas être considérés en soi, mais comme des créations de ce vouloir. Le philosophe voit la nature sortir du Moi, l'artiste fait l'expérience de cette puissance créatrice : il représente les objets non point tels qu'ils lui seraient imposés du dehors par quelque forme dictatoriale, mais tels qu'il veut les voir lui-même. « Pour lui donc le point de vue philosophique est devenu le point de vue ordinaire. » Fichte avait écrit dans son langage particulier : « le point de vue transcendantal », à ce terme près Bernard emploie exactement la même expression.

L'art serait donc le vestibule de la moralité : il donnerait de celle-ci une image fidèle, reflétée seulement sur un autre plan moins élevé.

A cette théorie Anselme oppose les objections qui doivent la ruiner comme les précédentes : la beauté, loin d'être une préparation au bien, ne serait qu'un des auxiliaires du mal, car elle glorifie l'objet aux dépens de l'activité créatrice, rabaisse vers la réalité concrète ce qui devrait apparaître comme l'effet d'une force dégagée de toute préoccupation sensible et nuit en définitive à la liberté plus qu'elle ne la glorifie, car elle tend à nous faire subir son empire et à supprimer notre propre autonomie. Si, au contraire, ce n'est pas l'œuvre en soi qui est admirée dans l'art, mais la puissance créatrice qui s'exprime par elle, on ne voit plus quelle différence on pourrait trouver entre les beaux-arts et les arts mécaniques. Nous en revenons à des idées déjà exposées précédemment et nous voyons encore une fois que le concept et la chose particulière ne peuvent être unis que par les liens de la finalité. Le Beau n'existe point dans l'action morale, car le concept se comporte dans celle-ci comme le but à l'égard des moyens ; or les objets ne peuvent par cela même représenter dans leur diversité sensible le but qui n'existe qu'en dehors et loin d'eux, pas plus que le but ou la fin ne peuvent apparaître

dans le phénomène, car l'entendement seul est capable de les discerner.

Bernard a recours, pour s'évader de ces contradictions, à une autre idée qu'il n'avait pas désignée d'abord. et qui, Anselme le fait aussitôt remarquer, semble changer du tout au tout le point de vue choisi : il fait appel à « l'influence particulière que le beau exerce sur le cœur », à cette sorte de passion noble qui serait — on sent combien ce second argument est artificiellement relié au premier — pour ainsi dire orientée vers le bien. Anselme n'a point de peine à faire remarquer que cette passion, par les mouvements de la sensibilité et des instincts qu'elle suscite semble peu propre à libérer l'âme des attrait du monde inférieur. Poussant encore la discussion, qui semble avoir pour but, comme toute controverse bien conduite, de mettre l'adversaire en contradiction avec lui-même et de lui montrer qu'il atteint en réalité le contraire de ce qu'il cherche, Anselme pose que l'union de la conscience morale et de l'influence sensible, de la volonté d'action et de la satisfaction des sens étant beaucoup plus étroitement réalisée dans l'œuvre d'art que dans l'acte moral, c'est la moralité qui devrait être considérée comme le vestibule de la beauté (1).

Mieux vaut donc admettre encore une fois que la « construction du concept de la Beauté » est impossible et que nous restons prisonniers de contradictions inévitables.

C'est alors que l'on songe à Kant qui n'aura d'ailleurs pas plus de bonheur que les autres, car il faut bien pour l'édification du système nouveau et définitif que place nette soit faite.

*
* *

Pour Kant le sentiment du beau a un caractère de nécessité, de généralité et de désintéressement qui le distingue à la fois de l'agréable qui n'est ni nécessaire ni général et du bien. Kant a donc bien vu que le beau avait un domaine à part, mais si la construction théorique qu'il en fait est possible en soi, Adalbert se refuse à y voir ce qu'il ressent comme la beauté. « Kant nous montre bien quelque chose de possible et d'existant, mais qui ne peut, en aucune manière, être le beau (2). » Il sent qu'il ne peut pas y avoir de perfection per-

(1) Cf. V., 39.

(2) E. I., 101 (K. 73). Cf. V, 31.

que, même obscurément, par les sens, ainsi que le voulait Baumgarten, et il admet que le beau réside dans un certain jeu harmonieux de l'entendement et de l'imagination. Il conclut que la beauté consiste en une sorte de finalité dont la fin ne nous est pas donnée, ce qui lui fit soutenir qu'une fleur ou une arabesque étaient plus belles que le corps humain.

Or, semblable théorie retombe dans une erreur analogue à celle qu'elle devait éviter et s'expose aux mêmes critiques que celle de Baumgarten. N'y a-t-il pas, en effet, une étroite parenté entre la doctrine qui veut nous laisser percevoir obscurément la perfection dans la beauté et celle qui nous y montre une finalité dont la fin nous échappe ? Le même dilemme peut donc resservir : ou bien, comme dans le cas de Baumgarten le concept est fondu dans les apparences mêmes des choses, mais il n'est pas reconnu et nous nous heurtons à l'inconcevabilité d'une perfection qui nous serait rendue accessible uniquement par les sens — ou bien le concept n'est pas dans la chose belle, mais doit être cherché par delà, ce qui à la vérité n'est nullement contradictoire, et c'est alors le cas de tous les objets, quels qu'ils soient.

Dans sa théorie du sublime Kant n'échappe pas davantage aux mêmes reproches : il voit le sublime dans l'effet que produit sur nous ce qui menace de nous anéantir et réveille en nous une force libre qui ne connaît point de limites. Or ce n'est pas notre émotion qui est appelée sublime, mais l'objet qui la provoque et il y aurait lieu, comme précédemment, de remarquer combien cette définition convient peu à l'objet défini, puisque les objets dits sublimes ne se distingueraient pas d'autres objets simplement terribles. Kant se heurte à une contradiction ou à une impossibilité de parvenir à une définition qui en soit vraiment une.

*
* *

Il reste à examiner la doctrine de Schelling et le premier entretien se terminera par la constatation de notre impuissance à construire une théorie du beau qui satisfasse à la fois aux données de notre expérience de la beauté et aux exigences de notre raison. La pensée de Schelling étant, par plus d'un point, assez voisine de celle de Solger, ce n'est que par la suite de la discussion que nous verrons s'établir toutes les différences. Ici il ne s'agira que d'une réfutation d'ordre général, comme celles qui furent opposées à Baumgarten, Fichte et

Kant. Il faut bien avouer, d'ailleurs qu'elle ne paraîtra pas plus pertinente, et qu'à défaut de nous convaincre elle nous aidera tout au moins à préciser la position prise par Solger, servant ainsi surtout d'introduction à l'exposé théorique contenu dans le deuxième dialogue.

Anselme reproche à ses interlocuteurs de s'être jusqu'ici tenu trop strictement à ce qu'il appelle « le point de vue vulgaire ». Rappelons-nous qu'au début il nous est apparu en proie à une certaine exaltation qu'il estimait nécessaire : il va de nouveau commencer par réclamer que l'on cesse de considérer les objets de l'art comme s'ils étaient du domaine habituel de la sensibilité et de l'entendement. Il fait appel à « l'enthousiasme » et à la « fantaisie » qui nous permettraient de dépasser le monde de la vie quotidienne et nous élèveraient jusqu'aux « Idées ». Dans tous les développements précédents, précise-t-il, on a eu le tort de ne considérer que l'aspect de l'objet, ce que l'on pourrait appeler son apparence inférieure, alors qu'il fallait chercher à distinguer, en lui et comme au delà, son essence.

Le problème sera donc de déterminer comment se fait le passage de l'idée à l'existence, la manifestation de l'idéal éternel dans un objet particulier, ce reflet du divin dans le terrestre. Adalbert ne manque pas d'opposer toujours le même argument ; comment le beau se distingue-t-il donc de ce qui n'est pas lui, puisque tout objet laisse à quelque degré transparaître le modèle éternel, archétype, l'Urbild ? et à cela Anselme de répondre : le beau se distingue des autres objets en ce que non seulement il « imite » l'idée comme tout autre objet, mais en ce que l'idée qu'il laisse transparaître au lieu de sembler insérée dans le monde réel et prisonnière des apparences, garde son indépendance et sa perfection. Elle « n'est pour ainsi dire pas encore transplantée » (1).

Il intervient donc ici un élément nouveau auquel on avait eu le tort de ne point faire appel dans les théories précédemment examinées c'est la « signification ». « Pour le dire en bref, c'est la profondeur seule de leur sens qui constitue la beauté des phénomènes (2). »

Le contradictoire ne manquera pas de faire alors remarquer que pareille aperception de l'idée divine ne saurait faire de distinction dans celle-ci, en retenir un aspect et en éliminer un autre, qu'en un mot ce n'est pas seulement la Beauté qui

(1) E. I., 109 (K. 79).

(2) *Ib.*, 110 (K. 80).

devrait apparaître, mais aussi le Vrai, et le Bien. N'est-il pas dit en effet dans le *Bruno* que les Urbilder sont « höchste Einheit der Wahrheit und der Schönheit » (1) ?

Anselme admet qu'il y ait là une objection sérieuse, mais il se réserve d'y répondre dans la suite. Nous n'en serons point étonnés, si nous savons que c'est en effet sur ce point que vont se manifester les différences essentielles entre Solger et Schelling, différences dont nous ne pourrions mesurer l'importance qu'après avoir suivi notre philosophe dans l'exposé de sa propre doctrine. Pour le moment il suffit d'avoir rencontré, dans tous les systèmes examinés, des difficultés théoriques analogues. Kant n'a en vérité traité que des rapports purement formels qui unissent le général et le particulier dans la Beauté ; Fichte s'est mépris complètement en voulant faire dépendre le beau de la moralité ; quant à Schelling, ainsi qu'il est dit plus explicitement dans les conférences (2) il est le seul qui parte de l'union originelle du subjectif et de l'objectif. Mais il s'arrête sur la bonne voie et son intuition intellectuelle est vide.

Cette partie critique a surtout pour but de nous faire voir comment doit être posé le problème. Dans ces examens théoriques Solger a voulu nous faire sentir qu'il y avait dans le beau, ce qu'il appelle une union du particulier et du général. Il a également indiqué que cette union qui lui paraît le caractère fondamental et distinctif de la beauté, ne semblait pas possible, ne se laissait pas construire théoriquement dans le cadre des diverses doctrines exposées. Il s'agit selon Solger de découvrir le point de coïncidence du particulier et du général, ce qui, en d'autres termes pourra s'appeler la fusion du subjectif et de l'objectif, de la nature et de la conscience. Si cette sorte d'objet nous apporte l'apaisement des sens, comme la satisfaction d'un instinct et concilie en soi l'entendement et la raison, si enfin il nous est donné comme contenant immédiatement tous ces caractères qui paraissent inconciliables du point de vue de la connaissance ordinaire, il n'y a pas de doute que ce ne soit le Beau. Au terme de ce long dialogue nous sentons que la notion du Beau ne saurait s'analyser sans qu'on y découvre des éléments dissemblables, qui relèvent de la sensibilité, de l'entendement, de la raison, de la nature et de l'esprit, de l'éternel et de l'immédiat.

Constater ces contradictions et admettre qu'il faut les concilier c'est déjà presque donner la réponse.

(1) S. W., IV, 226.

(2) V. 42.

II

L'ABSOLU ET LES QUATRE IDÉES EN DIEU

« Jener Hauch des Göttlichen,
der das irdische Leben erst mit
Wesentlichkeit beseelt... » Nachg.
Sch., II, 400.

Le problème est donc posé. Après avoir éprouvé de tous côtés les défaites que l'on semble d'ailleurs s'être appliqué à rendre apparemment décisives, il ne reste plus qu'à reconnaître notre impuissance ou à espérer un miracle. On va voir que c'est le miracle qui entrera dans la vie quotidienne et fera la conciliation.

Le Beau, tel qu'il a été défini d'abord, est la fusion du concept dans l'image, du général dans le particulier, de l'âme dans le corps.

D'autre part, le général et le particulier sont deux pôles opposés que nous n'avons encore trouvés reliés, — au cours des analyses auxquelles nous nous sommes appliqués selon les lois de notre entendement —, que par le moyen de la finalité. Or, l'idée de but, qu'elle soit mêlée à l'utilité ou à la moralité, qu'elle se mette au service de notre bien-être ou de notre volonté du bien, reste étrangère à l'esthétique proprement dite. Quant à la finalité sans fin, elle est un état hybride qui s'explique plutôt par nous-mêmes que par l'objet et ne saurait par conséquent définir la beauté de celui-ci en tant qu'objet.

La situation est-elle donc sans issue ?

Nous n'en croyons rien. Faisons appel à Dieu, ayons recours à une autre sorte de connaissance qui soit supérieure à celle de l'entendement. Cela n'est d'ailleurs pas tellement extraordinaire. Depuis des années, pour ne point remonter au delà des contemporains, il est fait allusion soit dans les œuvres des poètes, soit dans celles des philosophes à ce monde privilégié et miraculeux où les initiés seuls peuvent jeter des regards.

Ce que les initiés reprochent au vulgaire, les poètes aux

philistins, les croyants à ceux qui ont péché contre l'esprit, Solger va le reprocher à ses contradicteurs. Fichte avait dit, lui aussi, que nier la réalité de l'intuition intellectuelle s'était se mettre délibérément hors du monde des philosophes.

Nous allons donc dire, comme Erwin en avait le pressentiment et comme l'examen de la théorie d'Anselme nous y invitait, que le Beau n'existe pas pour l'entendement, mais pour une faculté supérieure dont l'homme est doué : il sera une révélation de l'essence une et éternelle de Dieu que nous percevons grâce à une connaissance d'ordre supérieur et dans un état qui tient de l'extase. Il restera à montrer que cet état n'est point extraordinaire et se rencontre dans notre vie beaucoup plus souvent que nous ne pourrions le supposer, bien plus qu'il est la condition même de tout notre savoir.

Si l'on demande, en effet, de quel droit nous entendons nous élever ainsi dans les régions du divin et de l'absolu et comment nous espérons motiver un passage qui ressemble à un expédient, il suffira de répondre que cette question de méthode se double en réalité d'une question de principe qui dispose de la poser. Telle est la justification : la connaissance discursive de l'entendement n'est pas une réalité en soi : elle suppose une autre connaissance sans quoi notre monde et nous-mêmes ne serions que de vains fantômes.

La connaissance ordinaire ne nous apporte que des relations. Par elle nous saisissons les objets tels qu'ils se présentent à nous dans leur milieu, nous les voyons comme une partie des apparences sensibles, nous concevons les rapports qui les unissent, soit à leur entourage, soit à des concepts qui nous permettent d'apporter des distinctions dans cette masse de phénomènes. Nous percevons donc une vérité toute *relative*, parce qu'elle ne vaut que pour un moment et sous certaines conditions. De plus, nous sommes engagés dans un réseau sans fin qui se multiplie sans cesse. « A tout instant se pose à nouveau la nécessité d'aller plus avant dans le détail et jamais nous n'arrivons à quelque chose qui n'existe véritablement que pour soi ; au contraire tout s'enchaîne insensiblement dans un flux sans fin » (1).

Notre pensée, poussée par ce besoin inhérent à l'homme de mettre de l'ordre dans la multiplicité, est une *faculté médiatrice*, « eine verknüpfende Tätigkeit » (2) qui, pour accomplir

(1) N. S., II, 66.

(2) N. S., II, 68.

sa tâche va sans cesse du particulier au général et du général au particulier. Or la vérité ne réside que là où particulier et général concordent et se fondent pour un instant. Elle n'existe que dans un éclair, au moment fugace où notre pensée mouvante, passant de l'un à l'autre, les tient réunis. Mais cet acte terminé, il ne reste plus qu'un résultat qui ne porte pas en soi la marque de la vérité et n'est vrai que dans la mesure où nous pouvons reproduire l'acte qui nous a conduits à le poser. La solution d'un problème, l'énoncé d'une loi de la nature ne porte pas en soi de vérité immédiatement saisissable, mais ce sont des invitations à faire un certain travail au cours duquel la pensée prendra contact avec la vérité. Aucun système d'enchaînements ne peut contenir en soi sa vérité et tous risquent d'être ébranlés ou dissociés par telle découverte particulière qui changerait une maille de leur réseau. « Tout accroissement de notre expérience par delà les apparences, toute invention d'une nouvelle façon de traiter les concepts et de les développer ou de les combiner, anéantit ou transforme un système de ce genre en introduisant de nouvelles conditions qui servent de base à un autre ensemble » (2).

De même en agissant, nous oscillons du général au particulier lorsqu'une maxime nous détermine et du particulier au particulier quand un objet nous attire. Le Bien qui, tel le Vrai, est aussi au point de jonction du particulier et du général, ne réside que dans l'action fugitive qui unit l'un à l'autre, non dans le résultat de l'acte.

Nous apercevons ici la raison pourquoi la présence des objets ne nous semble pas nécessaire et aussi pourquoi l'essence de notre esprit nous paraît être la liberté ou l'indifférence. Ne considérant jamais que les rapports des choses entre elles, nous ne nous expliquons point leur existence, et nous balançant nous-mêmes entre le général et le particulier, nous croyons que notre esprit se laissera déterminer aussi bien par l'un que par l'autre, de telle sorte qu'il nous semble indifférent à tous les deux (1).

Aussi bien n'est-ce pas là notre essence ? Il y a en nous une autre espèce d'être. Cette connaissance ordinaire que nous venons de décrire et qui ne nous fait saisir que des relations, n'aboutit qu'à du provisoire et reste toujours à mi-chemin. En effet, si, de ce point de vue, nous voulons mettre de l'unité

(1) *Ibid.*, 73.

(2) V., 53-54.

dans les connaissances, nous glisserons peu à peu dans des contradictions irréductibles, comme on a pu le voir au cours du premier entretien sur l'essence de la Beauté. D'une part, on pourra systématiser pour ainsi dire du côté du concept et ce sera un formalisme, ou bien nous considérerons le particulier comme point de départ et lieu exclusif de nos recherches, et nous aboutirons au matérialisme (1).

Or, ces deux procédés sont également mauvais.

La forme n'est rien sans la multiplicité sensible et celle-ci privée de forme, perd toute signification. Les philosophies comme les esthétiques ou les morales qui auront pris l'une de ces deux directions resteront toujours unilatérales et fausses. Il est nécessaire de rechercher une situation médiane et supérieure d'où nous puissions apercevoir à la fois, les deux itinéraires et les embrasser dans une vision commune.

Cette connaissance supérieure n'est d'ailleurs pas seulement la condition d'une sorte de métaphysique dont il faudrait bien se passer si elle n'était pas possible, mais elle est bel et bien la condition nécessaire de toute espèce de connaissance. En effet, les deux termes général-particulier que l'intellect relie sans cesse dans une oscillation perpétuelle qui n'aboutit jamais à la stabilité ne pourraient en aucune façon être rapportés l'un à l'autre s'ils n'étaient pour ainsi dire soutendus et réunis par une unité essentielle. On ne concevrait pas la possibilité de ramener la forme au contenu ou le contenu à la forme si l'on ne concevait obscurément, mais impérieusement que se refait ainsi l'union de ce qui a été désuni. La connaissance où apparaît cette fusion du général et du particulier devra être désignée par un nom spécial et nous disposons à cette fin du mot *Idee* (2).

L'unité du général et du particulier, prise absolument en tant qu'idée, ou, comme il vient d'être dit, condition préalable de toute connaissance, n'est pas représentable statiquement. En effet, si nous pouvions nous la représenter comme un objet de pensée ayant et gardant son propre contenu intuitionnel, elle tomberait de son rang suprême et entrerait dans le monde des relations qui est celui de l'intuition et de la pensée conceptuelle. Elle deviendrait un simple concept ou un objet particulier. Elle existe comme un au delà supra-sensible et transcendant à l'intellect qui est la condition ou mieux l'unité de ce

(1) N. S., II, 85-7.

(2) N. S., II, 91.

qui se représente à nous comme des éléments disjoints et à la réalité duquel nous sommes obligés de croire bien que son en-soi reste inconnaissable, du moins à notre intellect. « Nous ne pouvons donc rien dire d'elle (de l'Idée, si ce n'est qu'elle est, depuis l'origine, indépendante de la relation et de l'activité discursive, qu'elle est simplement par soi et en soi, qu'elle est éternelle, refermée sur soi et parfaite (1) ».

C'est donc là une sphère transcendante où demeure l'Idée, une fusion du général et du particulier, irreprésentable, mais nécessaire, comme un Dieu éternel qui soutient le monde et que le monde ne peut saisir dans son essence infinie.

Mais Solger ne s'en tient pas là. Il admet que si nous ne connaissons pas l'idée en soi, nous en saisissons des révélations. Bien plus « toute notre vie présente, dans la mesure où elle contient en elle de la vérité, est cette révélation même » (2), et nous avons conscience de cette révélation comme de ce qui fait la qualité et l'intensité de la vie. Ce contenu plus intense ou plus riche dont se charge notre conscience se manifeste de la façon la plus décisive dans l'enthousiasme mais celui-ci que nous appelons ainsi lorsqu'il atteint un haut degré d'intensité, est en germe dans toute conscience qui s'ouvre à la vie de la pensée. Sans lui, tout n'est que vain jeu de formes ou sentimentalité impuissante : il est, à quelque degré qu'il se présente « ce souffle divin qui anime la vie terrestre et lui donne une valeur d'essentiel qu'elle n'avait pas sans lui » (3).

A certains moments, l'homme se sent envahi par une surabondance de vie intérieure que les uns appellent l'enthousiasme, d'autres le génie, mais qui se retrouve à des degrés inférieurs dans toute expérience authentique. Il semble que dans le réseau tendu par toutes les relations abstraites que déroulent les concepts avec lesquels nous travaillons, quelque chose d'ineffable ait été saisi. Les termes manquent naturellement pour désigner le produit de cette pêche miraculeuse puisque les mots sont encore des relations. Disons que c'est « une vie supérieure », une plénitude, un « être en soi ». Nous choisirons pour notre part, le terme de « présence » bien qu'il ne soit employé qu'incidemment par Solger, car il nous servira à faire comprendre la pensée de notre auteur et à préciser par la suite l'importance qu'il convient de lui attribuer.

(1) N. S., II, 91.

(2) N. S., II, 116.

(3) N. S., II, 400.

C'est une présence qui s'offre à nous, non seulement dans l'enthousiasme, mais aussi dans la joie intellectuelle d'avoir compris et c'est une présence qui se refuse dans l'ennui languissant de toutes choses incomprises. La présence nous apparaît, nous fascine, nous enveloppe ou nous inonde : toutes sortes de degrés qui sont de l'ordre de l'intensité que ce soit dans l'enthousiasme de l'action, dans la vie contemplative ou religieuse ou dans la considération des œuvres d'art. Solger dira que nous éprouvons dans notre conscience comme une fulguration de l'Idée qui passe dans l'existence et s'y détruit. C'est un moment, un flux, un éclair qui s'évanouit en se déchargeant, mais qui dégage en nous une force supérieure et divine. Or, c'est précisément à cet instant que nous saisissons l'union du concept et de la forme, du général et du particulier. L'Idée se révèle à nous, résolvant dans l'union de son essence les contradictions de l'apparence sensible et nous entr'ouvre l'absolu. Mais aussitôt elle le referme. En effet, l'Idée n'apparaît qu'aux « points de jonction » au moment fugitif de la jonction et s'évanouit ensuite. « Toute l'activité pensante de notre intellect a pour but de développer son réseau de mailles jusqu'au moment où il atteint ces sortes de points ; alors l'idée s'y affirme et s'y justifie de sa seule autorité. Nous avons saisi la lueur au passage et elle nous a vivifiés (1) ».

Il faut bien comprendre ici que, selon Solger nous ne pénétrons pas dans le domaine de l'Idée qui nous reste transcendant et fermé. L'Idée, en tant qu'Idée pure et une est irréprésentable et inconnaissable. Pour l'intellect, elle n'est qu'un simple mot, un objet de « foi » dont le concept est le succédané vil et vide. Mais nous saisissons ses fulgurations, ses révélations. Le moment de la révélation est le thème de toute vraie philosophie. Or, cette révélation est le passage de l'être dans le néant de notre monde où il crée une vision et une possession de son absolu, alors qu'il s'y divise, s'y disperse et s'y détruit. L'Idée une et éternelle se décompose dans l'existence, tel un rayon passant à travers un prisme. La multiplicité est le fait de la réalité inférieure. L'Idée se manifeste donc sur des plans différents selon ce qu'on pourrait appeler notre angle d'observation ; elle sera l'idée du vrai, du beau, du bien, du divin, c'est à-dire philosophie, esthétique, morale, religion. Mais tous ces modes de connaissance ne seront, chacun à sa manière, que la descente de la divinité dans notre conscience, ou si l'on

(1) N. S., II, 93.

veut, différents aspects du règne de la Grâce. Tout autre connaissance est vaine et antinomique, morcelée et contradictoire, tandis que toute connaissance authentique de quelque domaine qu'elle soit, est régie par la révélation du même absolu.

Au centre même de la philosophie se trouvent donc liées les notions de connaissance, de croyance, de révélation, d'enthousiasme. Examinons s'il est possible de préciser davantage et de présenter cette doctrine autrement que comme une rêverie artistique ou mystique dans laquelle les mots n'ont qu'une valeur sentimentale.

*
* *

Solger a fait précisément un effort de pensée parfaitement ordonné et méthodique pour échapper au reproche de dilettantisme et d'imprécision. « Cette révélation de l'Idée dans le domaine de notre connaissance, écrit-il, personne ne la considère comme étant la philosophie même. Certains la nomment « intuition immédiate » inspiration, enthousiasme, d'autres y voient encore le sentiment, un pressentiment obscur, une vague nostalgie, selon qu'ils se tournent plutôt vers l'aperception immédiate des manifestations de l'essence absolue ou au contraire vers le monde des oppositions et des relations (1) ». Or, elle est bien la philosophie et la seule philosophie véritable et c'est ce que Solger voudra faire comprendre.

Selon la connaissance vulgaire « nous ne connaissons les choses qu'en partie et dans leurs rapports à d'autres choses (2) ». C'est le domaine des relations, des contradictions, des antagonismes. Les enchaînements se poursuivent ou peuvent du moins être poursuivis sans fin. Jamais nous ne parvenons à quelque chose qui soit indépendant, purement et simplement pour soi-même. Tout est conditionnel, toute vérité suppose certaines circonstances données, découle d'un certain état qui est, au sens premier, l'hypothèse et rend par conséquent tout ce qui en découle, purement « hypothétique ». « L'existence des choses nous apparaît donc purement fortuite (3) ». La pensée médiatrice, élabore des représentations, les détache de notre vision du monde, en extrait une quintessence, parvient à des

(1) N. S., II, 123.

(2) *Ibid.*, 65.

(3) N. S., II, 67.

concepts. Concepts et représentations sont en dépendance mutuelle. Nous ne faisons que rapporter alternativement les uns aux autres, en direction du particulier ou du général. Une de ces deux voies est celle de l'abstraction, l'autre celle du jugement. Le moyen dont dispose l'intellect ordinaire pour sortir de cette oscillation sans fin et parvenir à une certaine forme d'unité est la « conclusion ». Mais celle-ci n'est à son tour qu'une union précaire et d'ailleurs aussitôt dénouée. Elle n'est pas un repos, mais une sorte de point évanouissant sur le trajet de l'analyse ou de la synthèse. Elle ne donne à notre conscience qu'un apaisement illusoire, car en dehors des conditions posées, les éléments qui s'unissent passagèrement dans la conclusion restent étrangers l'un à l'autre et une infinité d'autres combinaisons possibles s'enchaînent dans des directions divergentes. Si nous cherchons à ramener la multiplicité des phénomènes à des notions générales nous ne pouvons ensuite que comparer celles-ci entre elles et voir dans quelle mesure elles coïncident ou diffèrent. Si nous arrivions à une coïncidence complète, en un point quelconque, nous serions parvenus au bout de notre pensée, puisque notre pensée n'a pas d'autre fonction que de créer des relations. Il n'est pas jusqu'à notre moi qui ne soit, lui aussi, pris dans ce réseau mobile et sans fin. Il est le support et le lieu de ces liens et de ces divergences et il prend de ce fait, à nos propres yeux, leur caractère fortuit, hypothétique et transitoire.

Solger a eu ce sentiment d'un devenir sans fin comme sans issue dont un si grand nombre de penseurs allemands furent obsédés et ce thème conducteur de tant de *Lebensphilosophien* a été développé par lui sur le plan même de la connaissance.

Le problème sera naturellement de trouver l'issue. « Nous sentons pourtant que ce monde d'ombres vaines ne peut pas être le vrai domaine de notre vie (1) ».

En effet, si nous en restions là, nous ne serions pas capables de rien tenir pour vrai, ni pour bon. Nous exigeons une autre sorte de connaissance qui nous apporte de l'en-soi, c'est-à-dire un absolu qui se pose d'autorité dans cet écoulement insaisissable et ne dépende que de lui-même.

Si le propre de la connaissance vulgaire est de relier, dans un rapprochement furtif et aussitôt défait, le particulier et le général, le propre de la connaissance supérieure sera de nous présenter une union essentielle de ces deux termes. Ce sera

(1) N. S., II, 79.

donc « une union de forme et de matière et telle est en effet, l'une des significations principales du mot *Idee* (1) ». Il s'agit donc désormais de montrer que l'idée a véritablement un contenu positif et n'est pas seulement conçue comme une contrepartie de la connaissance vulgaire, ce qui en ferait une notion purement négative. Tandis que l'intellect tisse son réseau de relations, l'unité sous-jacente sans laquelle on ne pourrait même pas concevoir qu'il lui soit possible de travailler à ce tissu, apparaît de place en place, pour ainsi dire à l'endroit où sont noués les nœuds. « C'est là que la lueur de l'idée jaillit et pénètre notre existence en même temps, que du fait de cette participation à l'existence, elle devient une pluralité d'idées. » (2,

Cette fulguration est considérée par la conscience vulgaire « comme un fait pur et simple » qui doit être admis parce qu'il s'impose à elle. Bien plus la tâche de la conscience est uniquement de poursuivre son travail de tissage et de créer ainsi les contacts pour faire naître les étincelles. Cependant il est sûr que le réseau dialectique ne cessera pas d'être une œuvre de l'intellect ni de se prolonger dans le seul domaine des relations, c'est-à-dire du relatif. « Comme les termes individuels et opposés que l'idée ramènera à elle pour les unir, ne resteront jamais que relatifs, étant donné qu'autrement ils ne seraient plus des objets pour l'intelligence discursive, il s'en suit que l'Idée qui s'y manifeste devra prendre, elle aussi, un caractère de relativité et d'imperfection dont elle n'est d'ailleurs affectée que dans la mesure où elle est orientée vers le monde de l'existence (3) ».

La vérité philosophique est un éclair, un passage *ein Umschlagen* elle ne peut jamais être conçue, ni comme un terme statique, ni à plus forte raison comme un système fini. Solger s'est exprimé à de nombreuses reprises sur ce point et avec toute la netteté désirable. « Pour la pensée philosophique la vérité n'est en aucune manière seulement forme ou loi générale, car l'unité n'est présente que dans l'activité et n'est rien en dehors de celle-ci (4) ». Toute vérité est nécessairement liée à quelque chose de réel et de particulier, c'est-à-dire à ce que nous appelons un fait. La pensée de Solger est, à cet égard et en dépit des termes qu'il a choisis pour l'exprimer, une sorte

(1) N. S., II, 91.

(2) N. S., II, 92.

(3) N. S., II, 93.

(4) N. S., II, 156.

de positivisme qui n'est pas éloigné de nos conceptions actuelles de la science. Celui qui cherche la vérité écrit-il dans les *Dialogues philosophiques*, « doit toujours se rendre clairement et distinctement compte qu'il pénétrera d'autant plus loin dans les couches profondes de la vérité que ses pensées resteront plus étroitement liées au réel et qu'il les aura conçues en les dégageant plus complètement de ce qui n'est pas elles, sans se laisser guider par la partialité ou l'étroitesse de ses préférences, de ses tendances ou de ses désirs (1) ». La vérité est bien pour lui, comme pour nous, fondée sur des faits précis. C'est ce qu'il appelle l'union de l'Idée et du fait. « La vérité ne peut jamais être connue en établissant seulement une loi ou une unité homogène d'ordre général, mais elle doit en même temps prendre la forme d'une expérience réelle (2) ».

Le lieu de la vérité, dans la mesure où celle-ci nous est accessible est donc le point de coïncidence de l'Idée et du fait qui se trouve nécessairement dans notre conscience. C'est au moment de cette triple coïncidence que se produit ce que Solger appelle la révélation ou si l'on considère l'état de la conscience qui y participe *la Foi*. « L'état où est mis notre conscience par la révélation en elle et dans l'existence de ce dieu qui lui apparaît comme uni présentement à son essence propre, voilà ce qui est l'essentiel de la connaissance supérieure et c'est cela que nous appellerons, en donnant au mot sa pleine et exacte signification : La Foi (3) ». C'est en effet une erreur de considérer la foi sous un aspect sentimental ou irrationnel. La religion ou la philosophie n'ont qu'un seul et même objet. La foi ne se rapporte pas à quelque événement historique. Elle n'est pas une conjecture, un pressentiment ni quelque autre forme de connaissance imparfaite, elle est bien plutôt « la connaissance absolument certaine et immédiate (4) ». Et plus loin : « Si la foi est le degré le plus haut de l'expérience interne, le fait absolu dans la connaissance, en dehors duquel il n'y a point de vérité possible et qui nous donne la vérité comme présente et immédiate, si d'ailleurs la philosophie est cette sorte de pensée par laquelle l'unité visible dans la foi se décompose en ses éléments antinomiques pour montrer ensuite les relations qui les unissent et les fondent en un tout parfait ;

(1) P. 298.

(2) N. S., II, 156.

(3) N. S., II, 98.

(4) *Ibid.*, 140.

il s'en suit clairement *que la foi et la philosophie n'ont qu'un seul et même contenu*, il en résulte en même temps qu'au plus haut degré de la connaissance et dans la vérité le fait ou l'immédiat est absolument inséparable de la pensée des lois ou des relations (1) ».

En 1817, Solger écrit à Tieck qu'il travaille à une série de lettres sur la religion, la philosophie et l'histoire et il précise : « j'y présenterai sous ses différents aspects cette idée qui est un des pivots de ma pensée philosophique à savoir qu'il n'y a qu'une vraie religion et aussi qu'une philosophie qui ne fait qu'une avec elle, n'est rien d'autre que le plus haut degré de la conscience ou bien plutôt la vision distincte de ce qui se manifeste dans la révélation comme de la vie présente (2) ».

*
* *

Quels seront donc les rapports entre la connaissance vulgaire et la connaissance supérieure, dite connaissance philosophique ? Ceux qui pensent qu'il y a entre elles une différence absolue se trompent autant que ceux qui admettent que la connaissance supérieure est la seule qui mérite vraiment le nom de connaissance. Les deux points de vue sont également faux parce qu'ils sont trop étroits. En admettant « une expérience » immédiate des choses divines, on risque, soit de tomber dans la superstition en appliquant à la connaissance supérieure les procédés de l'autre, soit de perdre tout contact avec la réalité en s'abandonnant à de vagues rêveries. Par contre, si l'on se refuse à admettre qu'il y ait deux sortes de connaissance ou bien l'essentiel et le divin seront considérés du point de vue de l'entendement et deviendront alors des schèmes abstraits, indifférents à la réalité, comme les opérations mathématiques, ou bien le réel perdra sa qualité spécifique et ne paraîtra plus qu'un reflet inconsistant et trompeur (3). Les deux connaissances n'en font qu'une seule qui s'oppose à elle-même et résoud en même temps son antinomisme. Il n'y a point, entre les deux, de rapports de subordination. La connaissance vulgaire est la négation de la connaissance supérieure, mais celle-ci l'englobe en la niant à son tour. Elle ne l'englobe point comme l'un de ses éléments qui serait de la

(1) N. S., II, 157.

(2) N. S., I, 598.

(3) N. S., II, 104.

même nature qu'elle, comme c'est le cas dans la conception hégélienne, mais la possibilité de sa propre négation fait partie de la connaissance supérieure, ainsi que la négation de cette négation qui restaure l'intégrité. Pour que le réseau de relations tendu par le raisonnement ne reste pas vide, il faut que l'idée s'y manifeste et il est nécessaire pour cela qu'elle « soit présente en nous comme une expérience interne, une donnée immédiate, non pas comme une simple règle d'un processus de coordination (1) ». La connaissance supérieure naît sur le plan même de la connaissance vulgaire et au moment où elle en fait disparaître les oppositions c'est-à-dire là où se révèle l'unité ou Idée.

« Le fini, le fait vulgaire, n'est pas plus la vraie réalité que l'infini, les relations établies entre des concepts et des termes changeants et antinomiques ne sont l'éternel. La réalité vraie est un moment de l'intuition dans lequel fini et infini, que l'entendement vulgaire ne peut connaître que dans la situation respective de l'un par rapport à l'autre, sont complètement abolis parce que Dieu ou l'Éternel se révèle en eux. Considérer Dieu comme un simple concept, une substance générale ou une hypothèse nécessaire est l'erreur fondamentale de toute philosophie imparfaite (2) ». La réalité vulgaire, continue Solger, n'est qu'une apparence ou notons bien qu'il ne s'agit ici que d'une question de vocabulaire « un pur néant » quand toutes les opérations préliminaires ont été annulées et disparaissent au moment où jaillit l'intelligence, « il ne reste plus en nous de véritablement existant, que la présence de Dieu (3) ».

Nous avons donc d'une part un Divin transcendant dont nous ne pouvons rien déterminer car nous lui appliquerions les procédés d'un intellect auquel il est inaccessible, nous le désignerons par un mot qui ne sera qu'un mot et nous dirons que c'est l'Un, l'Absolu ou Dieu. D'autre part, nous avons les données multiples et les relations sans nombre qui constituent le monde où nous vivons ; enfin il existe parmi ces relations et ces données certains nœuds où l'éclair de l'intelligence jaillit, où le réel se consume en une vérité évanouissante et qui sont le lieu de la révélation.

Nous sommes dès lors, amenés à dire que l'Un ou l'Absolu

(1) *Ibid.*, 106.

(2) *N. S.*, I, 600.

(3) *Ibid.*, 601.

dont nous n'avons conscience qu'à l'un de ces points de jonction, ne se divise que par la multiplicité des éléments de cette existence où nous le saisissons. Considéré ainsi à travers des objets particuliers qui lui servent toujours de support et sans lesquels il resterait éternellement hors de notre conscience, il devient une infinité de révélations successives et différentes.

Si nous réfléchissons aux manières dont la présence divine peut apparaître à notre conscience dans le flux continu de ses états particuliers, nous pourrions préciser, non certes la nature de l'Absolu, mais les modes de ses révélations. Il nous faudra nécessairement employer le langage de l'intellect pour qui l'Absolu ne peut être désigné que par le terme de « général » par opposition à toutes les données particulières de notre existence, alors que le lieu de la révélation est le point de jonction de l'un et de l'autre où ils se fondent et s'abolissent mutuellement.

Or, dans notre existence morcelée, cette union du particulier et du général peut se faire soit : *objectivement*, soit *subjectivement* et dans chacun des cas soit : *immédiatement*, soit *médiatement*.

Nous obtenons ainsi quatre combinaisons :

- 1) Union objective-médiate.
- 2) Union subjective-médiate.
- 3) Union subjective-immédiate.
- 4) Union objective-immédiate.

Le physicien qui fait une expérience a préconçu une certaine unité des éléments qu'il trouve disjoints dans la nature : il a supposé ainsi l'union du général et du particulier qui s'affirmera objectivement mais d'une façon médiate. L'Idée considérée comme l'unité d'éléments qui, théoriquement, c'est-à-dire non immédiatement dans l'existence, sont reliés l'un à l'autre, sera pour nous l'Idée du vrai. Elle n'est déjà plus l'Absolu, puisque celui-ci a subi une détermination : elle est l'absolu affecté d'une négation parce qu'il se mêle à notre monde, elle est l'un de ses aspects.

D'autre part, l'unité de notre maxime de conduite et de l'acte que nous accomplissons en conformité avec elle, est une unité subjective et qui se manifeste, au moment où elle est conçue et par la forme où elle se réalise, comme un « devoir » c'est-à-dire encore médiatement. L'Idée dont elle apparaît comme l'émanation est une unité subjective-médiate : c'est l'Idée du Bien.

Là où l'individu, dans la conscience qu'il a de lui-même se

sent le lieu de la révélation et fait en soi l'expérience de son union avec l'Absolu, il y aura union subjective-immédiate qui n'est autre que la vraie religion. Ce nouvel aspect de l'Idée sera celui de la Béatitude.

Enfin si l'union du général et du particulier s'accomplit objectivement, comme c'est le cas de la vérité, mais immédiatement comme dans le cas de la religion, nous obtenons exactement, ce que nous avons cherché en vain quand il s'est agi de définir la Beauté.

*
* *

C'est ainsi qu'en pénétrant dans le monde de l'existence l'Absolu se divise. Mais en se divisant il reste encore lui-même, car il est l'unité essentielle d'éléments que la réalité oblige à se désunir. Ces quatre modes de révélation ne sont en soi que l'irruption dans notre conscience d'une vie supérieure, d'un afflux divin dont l'essence reste identique et qui se différencie seulement pour ainsi dire dans le prisme de la réalité. Indifférencié en soi, inconcevable par l'intellect autrement que comme le concept vide de l'union du général et du particulier, il se révèle à la conscience en s'affectant des modalités dont notre existence seule est la cause. Il faut bien comprendre que chacune de ces quatre idées n'est en aucune manière un quart de l'Absolu, ce qui serait un non-sens et une application grossière de nos schèmes intellectuels à une réalité supérieure qu'ils ne sauraient régir. Chacune est, pour ainsi dire, une vue éblouissante et fugace sur l'Absolu qui recèle la totalité des essences. Nous entrevoyons ainsi l'unité profonde, la racine commune, en un sens, l'identité substantielle du vrai, du bien, du beau et de la religion, qui nous permettra de mieux saisir leurs rapports.

Pour rendre ceux-ci sensibles à l'imagination, on pourrait comparer l'Absolu à un carré. Considéré par une conscience qui, dans l'instant de la révélation, serait placée alternativement à chacun des quatre coins, ce carré vidé de tout contenu sensible, présenterait identiquement le même aspect. Or, nous avons dit qu'il ne peut y avoir de révélation que dans l'existence, c'est-à-dire sur le support du particulier. Il y aura donc pour nous, toujours des objets réels, ne fut-ce que notre propre conscience, dans le cas de la religion et ces objets seront perçus sous quatre aspects différents, bien que les quatre fois, ils soient considérés *sub specie absoluti* et que l'on puisse apercevoir de chaque coin la totalité de la surface.

III

LES MODES DE LA BEAUTÉ

« La connaissance est donc, ainsi qu'il résulte de ce qui a été dit précédemment, unité de l'Unité et de ses éléments antinomiques, mais elle ne peut être cela qu'en tant qu'activité et celle-ci n'existe dans sa pleine signification que dans le moment où elle s'oppose à soi-même devient par là le lien de ses éléments, mais en les abolissant en tant que relation, parce qu'elle est l'unité (1). »

« Le Beau, ne peut donc résider que dans une activité telle que nous ne reconnaissons les éléments antinomiques dans l'acte de son passage. C'est cette sorte d'activité qui est l'art (2). »

Le Beau n'existe donc pas dans la nature, mais seulement dans la conscience. Par le donné qui lui sert de support, il tient de la nature, par l'activité qui le saisit, il s'apparente à la morale, par le sentiment qui l'accompagne, il est lié à la ferveur religieuse. Toutes les formes de la pensée philosophique, de connaissance supérieure, sont reflétées dans l'esthétique. L'art aura un aspect théorique, un aspect pratique et un aspect religieux. On y verra les oppositions fondamentales entre sujet et objet (activité créatrice et œuvre créée) entre général et individuel (le sentimental, et le naïf au sens Schillérien) nature et liberté (art ancien et art moderne) divin et terrestre (mystique et mythe, allégorie et symbole).

Il serait erroné de conclure que l'esthétique est le sommet de la philosophie et ce serait se tromper complètement sur les rapports respectifs des quatre idées par lesquelles l'absolu se révèle à nous. Mais par son triple aspect, théorique, pratique et religieux, l'art est, par excellence, une « introduction à la philosophie ». Dans l'antiquité, ce furent les mathéma-

(1) N. S., II, 113 s.

(2) V. 109.

tiques qui jouèrent ce rôle propédeutique. Il s'agissait alors d'affiner l'intelligence déductive et d'enseigner à raisonner correctement. Un long usage de nos facultés dialectiques a créé un instrument logique dont nous savons aujourd'hui nous servir communément (1). Or, l'intuition qui sert de support à la mathématique, est purement formelle, tandis que l'intuition qui s'offre à nous dans l'art est autrement riche. L'une et l'autre ont cependant ceci de commun qu'elles recèlent une unité essentielle qui laisse paraître une idée qui les dépasse. Mais le miracle de l'intuition directe de concepts dans l'apparence sensible nous paraît encore plus étonnant et doit nous inciter davantage à pénétrer son mystère. La prééminence de l'esthétique est donc purement d'ordre pédagogique et c'est pour des raisons d'opportunité et d'efficacité que Solger aurait commencé par une esthétique l'exposé de sa philosophie.

Examinons donc de plus près les contradictions où se perd la recherche théorique de la beauté. Nous déterminerons ainsi, à l'aide d'une matière éminemment accessible à tous, les différents aspects que peut prendre l'Idée en passant dans le domaine de l'existence.

Nous verrons en même temps quels sont les termes antinomiques que doit réunir et concilier cette activité d'ordre supérieur qu'est la connaissance philosophique.

Notre examen nous a conduits à poser que le Beau avait pour condition nécessaire la fusion du général et du particulier dans une intuition sensible, ce que nous avons nommé la révélation objective de l'Idée. Or, nous pouvons chercher à préciser de deux manières les conditions dans lesquelles l'Idée se réalise. Ou bien, nous nous efforcerons comme il fut tenté plus haut sur le plan de l'existence, de réunir les termes antinomiques, dont l'Idée est l'unité latente et encore inaperçue, ou bien nous essaierons de trouver à l'Idée supposée existante une place dans la nature. Dans ce deuxième cas, nous pourrions, selon la direction adoptée, montrer soit la réalisation de l'Idée, soit l'idéalisation du réel.

Remarquons de suite que ces deux procédés doivent nous conduire à des résultats de valeur nécessairement inégales. En effet, le deuxième, par lequel nous envisagerons le passage de l'Idée dans le monde ou les aspirations du monde vers l'Idée, se rapproche plus que l'autre de la vraie méthode qui est,

(1) V, 10.

d'après ce que nous avons exposé plus haut, l'observation et l'expérimentation de la révélation dans notre conscience. Les incertitudes et les contradictions que le premier dialogue de l'*Erwin* nous a permis de suivre dans leurs détours et dans leurs échecs, nous ont montré suffisamment que la première méthode est sans issue. Au lieu de poursuivre, comme l'ont tenté les interlocuteurs d'Adalbert, la réconciliation du concept et du phénomène, demandons-nous s'il est vraiment impossible de trouver dans l'existence un support à l'Idée.

N'y a-t-il pas, en effet, pour chaque objet, et à des degrés différents, une sorte d'unité interne qui s'exprime dans son apparence et que nous appelons son essence (*Wesen*) ? L'objet beau sera celui où cette essence se manifesterait plus purement dans son apparence sensible, ou, pour employer des termes commodes, où le corps sera plus parfaitement l'expression de l'âme ? En effet, il y aura là un équilibre plus parfait de l'un et du multiple et il semble bien qu'il doive y avoir de nombreux cas où la fusion soit, en fait, à peu près réalisée. Notons d'abord que les termes d'âme et de corps ne doivent pas être pris métaphoriquement. L'âme n'est pas ici, pour Solger, l'idée de l'objet ou son concept spécifique, ce qui nous ramènerait à ce genre de discussion abstraite dont nous avons déclaré ne pas pouvoir atteindre l'issue. C'est bien, au contraire, l'âme consciente qui, dans certains cas et certains cas seulement, imprime au corps la marque de son unité substantielle. Il ne saurait y avoir de doute là-dessus, car Solger distingue expressément la nature inanimée, les animaux et les hommes. Il ne se demande pas si une pierre peut être belle, car il ne peut y avoir d'âme en elle, bien qu'il y ait un concept de la pierre. L'animal, par contre, a bien un rudiment d'âme : il est donc moins éloigné de la beauté que la pierre ou les plantes, pourtant il ne peut pas en être le siège car il n'exprimera jamais dans l'individu que les instincts généraux de l'espèce. Il ne reste donc que l'être humain qui puisse être véritablement beau, car il a une âme, qui est son âme propre et qui peut apparaître comme l'unité vivante de son corps. « Il n'y a absolument pas d'autres individualités en qui cette fusion complète se fasse. L'animal n'est pas complètement rempli par son concept, ne vit que selon la loi générale de son espèce ; il est guidé par l'instinct qui est la manifestation du concept de l'espèce dans un individu particulier. L'animal ne peut parvenir à la [vraie] conscience. C'est donc seulement dans l'être humain que la beauté essentielle et parfaite peut

avoir son siège. Sans doute, il peut y avoir encore une autre sorte de beauté que la beauté humaine, mais, au point de vue de l'Idée, la proposition ci-dessus est irréfutable. C'est dans l'homme que Concept et Existence, Ame et Corps sont unis ; ils se pénètrent l'un l'autre complètement : c'est donc le privilège exclusif de l'homme de pouvoir participer à la beauté » (1).

On pourrait illustrer la pensée de Solger par deux exemples. S'il existait des êtres dont le corps fût susceptible, plus que le corps humain, de se spiritualiser et d'apparaître comme l'expression sensible d'une âme qui en pénétrerait toutes les parties, ils seraient d'une beauté plus éclatante que celle dont nous avons la vision. C'est pourquoi sans pouvoir l'exprimer faute d'une intuition sensible correspondante, les hommes ont toujours rêvé d'êtres surnaturels, qu'ils concevaient comme ineffablement beaux. D'autre part, s'il existe un objet qui nous semble encore plus dépouillé de vie et d'âme que le sable et la pierre, il sera non seulement rebelle à la beauté, mais dans la mesure même où il nous apparaîtra comme son contraire, il éveillera en nous l'horreur et la répulsion : or, n'est-ce pas précisément le cas d'un cadavre ?

Si, d'ailleurs l'être humain est seul capable de beauté, la beauté qui se manifestera en lui, si authentique qu'elle soit dans son essence, n'y pourra jamais demeurer qu'imparfaite. Le corps, soumis aux lois de la matière, est trop pesant et trop borné pour exprimer avec souplesse une âme instable et fluide dans ses modifications infinies. L'âme ne devra pas être trop marquée d'un caractère dominant, sinon il ne saurait plus être question de beauté, mais d'extraordinaire, d'intéressant, de bizarre. Tous les chefs-d'œuvre plastiques de l'antiquité nous apparaissent comme dépourvus d'une signification particulière et nous avons pu constater souvent que les beaux visages sont dépourvus d'expression « Personne ne soutient qu'une propriété particulière et anormale du corps puisse constituer sa beauté ; pour ce qui est du corps on exige l'harmonie, mais dans le domaine du spirituel, de la beauté on oublie ce juste principe (2) ». Même si cet équilibre désirable est réalisé, la dualité âme-corps qui ne peut se résoudre complètement car aucune existence ne serait concevable pour nous en ce point de coïncidence absolue, entraîne une nouvelle

(1) V. 77-8.

(2) V. 79.

division de la beauté selon que prédominera le spirituel ou le réel.

Nous essaierons donc de reposer le problème en d'autres termes. Au lieu de partir des concepts d'âme et de corps, et de les considérer dans leur immobilité en nous demandant s'ils peuvent coïncider et nous apparaître comme fondus l'un dans l'autre, examinons plutôt leur opposition dynamique. La nouvelle dualité antinomique sera dès lors exprimée par les termes plus généraux de *Liberté* et de *Nécessité*. Cela nous permettra de grouper d'une autre manière des phénomènes esthétiques et des œuvres d'art entre lesquels s'établiront ainsi des liens qui n'avaient pas apparu autrement. Il va sans dire que là non plus nous ne pourrons obtenir une unité véritable et d'autant moins que nous nous plaçons au point de vue de l'opposition des termes et abandonnons celui de leur conciliation. Les deux aspects de nécessité et de liberté correspondront à la division historique antiquité — temps modernes. Le Connaître et l'Etre, ou la Liberté et la Nécessité, ont chacun son univers « qu'il détermine et qui est issu de lui : et c'est ce qui produit aussi bien dans la religion que dans l'art et l'histoire ces deux sphères qui se sont développées le plus distinctement au cours des temps connus de nous, dans l'antiquité grecque et le christianisme (1) ». En effet ce n'est pas le polythéisme qui est l'essentiel dans la religion des Grecs, mais la nécessité. C'est l'objet qui est père de toutes choses : les dieux et les hommes sont nés du chaos et chaque dieu n'est que l'expression d'une loi ou d'une force. Tout cela n'est que le règne de la nature et d'un destin qui régit l'homme du dehors. Tout différent est le monde moderne depuis le Christ. Dieu fonde son royaume sur la liberté. Ses décisions sont délibérées et l'homme garde son libre arbitre, condition de son salut : il échappe à la fatalité, il devient, en un sens, le point central de l'univers. Ce qui transforme la conception de la nature et celle de la religion, modifie aussi nécessairement celle de la beauté. Il y aura donc la beauté antique, dite classique et la beauté moderne, dite romantique. Dans la première, ce sont les formes corporelles qui prédominent, le caractère plastique massif, le solide, l'équilibre, l'ordre strict et imposé par la loi commune de l'existence. Dans la seconde, les contours soit moins nets, mais l'œuvre s'enrichit d'idées, de

(1) E. I., 211 (K. 152).

rêves, de toutes les incertitudes d'une liberté dont l'essence même est de n'être point limitée.

On reconnaît là des idées qui étaient devenues, à l'époque où Solger écrivait, des lieux communs que chacun reprenait à sa manière. Mais il tenait alors moins à marquer les différences qui pouvaient le séparer de ses contemporains qu'à présenter un exposé synthétique de toutes les vues spéculatives sur la nature de l'art. Ailleurs, il a longuement rendu compte des conférences de Schlegel sur l'art dramatique et montré, dans le détail, tout ce qu'il y relevait d'inexact. Ici, il entend seulement situer dans un système logiquement coordonné toutes les théories qui lui paraissent contenir une part de vérité. Tous les développements que l'on peut faire sur l'objectif et le subjectif, le naïf et le sentimental, ont, à son avis, un intérêt certain et il les replacera dans une autre perspective. Mais l'important est de ne point en faire des explications alors qu'ils ne sont que des classifications. On peut, en effet, appeler objective la beauté classique ou la dire naïve au sens schillérien, de même qu'il est légitime de nommer subjective ou sentimentale la beauté romantique et moderne, mais on referait à ce propos l'erreur que nous avons constamment rencontrée dans notre examen, si l'on croyait définir par là autre chose que le côté phénoménal et statique des œuvres d'art. « Schiller, écrit Solger, n'a pris ces deux concepts, ainsi que le montre déjà le choix des noms que, d'un point de vue inférieur. Il n'a fait que réfléchir sur un moment de l'expérience et quoique il ait fait à ce propos beaucoup de remarques assurément très justes, elles ne constituent pas un véritable gain pour la science (1) ».

Il en est de même pour les deux Schlegel.

« Leurs vues sont intelligentes et exactes, mais on voit, quant à la théorie, que leurs observations reposent sur fort peu de notions précises capables d'expliquer les principes de ces rapports. Les conférences d'A.W. Schlegel sur l'art dramatique sont excellentes du point de vue de la critique pratique, mais de celui de la spéculation, elles sont insuffisantes et même condamnables. Aucun des deux frères n'a réussi à ramener ces deux termes opposés à leur unité profonde et essentielle. Il était facile de les voir et de les considérer comme caractéristiques, mais c'était une erreur de croire qu'il suffisait de

(1) V. 43.

les faire apparaître pour résoudre le problème dans son essence (1) ».

Nous constatons donc une fois de plus que la beauté nous échappe et toujours pour la même raison : parceque nous n'avons voulu voir que son expression achevée et non point l'activité où elle s'exprime comme un devenir et une illumination de la conscience.

*
* *

Il nous reste cependant encore un pas à tenter. Au lieu de considérer le problème pour ainsi dire de face en cherchant à ramener l'un à l'autre ses termes opposés, ainsi que nous l'avons fait jusqu'ici de plusieurs manières, essayons de déterminer les modes de passage de l'idée à l'existence. Comme nous l'avons indiqué plus haut, les résultats auxquels nous parviendrons seront nécessairement d'une autre nature, puisque nous nous rapprochons de la seule méthode légitime qui observe les œuvres de l'artiste de l'intérieur même de l'activité créatrice. Nous allons cependant commettre encore une faute puisque nous porterons notre attention sur les produits achevés, issus de cette activité, au lieu de chercher à nous identifier à l'activité qui les fait naître. Nous ne saisirons donc pas encore le beau absolu, mais nous en déterminerons certains modes qui seront déjà des aspects de son essence même au lieu de n'être que des principes de classification. En effet, nous n'allons plus seulement découvrir des façons plus ou moins pertinentes de ranger les œuvres d'art selon les caractères que leur ont donnés l'histoire, mais nous atteindrons ce qu'on pourrait appeler *les catégories permanentes de la beauté* qui sont : le beau au sens restreint, le sublime, la dignité, la grâce, le tragique, et le comique. Il nous restera enfin à définir le laid.

Considérant le passage de l'idée dans l'apparence sensible, nous sommes d'abord conduits à considérer ce passage selon sa direction. Le *Sublime* naît « lorsque nous reconnaissons comment l'idée, par sa propre activité, descend dans le monde. Nous reconnaissons dans le sublime une beauté en devenir. Par contre le beau réside dans un rapport des éléments donnés dans le réel tel que ceux-ci se résolvent dans l'idée et y unissent en elle toutes leurs particularités (2) ».

(1) *Ibid.*, 44.

(2) V. 84.

Si d'autre part cette pénétration réciproque nous rend sensible l'anéantissement de l'un des termes, nous aurons deux nouvelles catégories esthétiques : dans le cas où l'idée détruit le réel, nous sommes en présence du Tragique et dans le cas où le réel absorbe l'idée et le fait disparaître, du Comique.

Le sublime nous apparaît donc toujours comme une activité ou plus précisément comme un acte, une force agissante devant laquelle nous nous sentons petits et menacés. Si l'on parle du sublime de la grandeur, ici la distinction de Kant est implicitement contestée, cela tient uniquement à ce que la grandeur ou la masse recèlent une réserve de puissance. On ne peut pas dire que la grandeur soit sublime parce qu'elle est grandeur, mais à cause des forces qui commencent à s'en dégager et que nous savons redoutables.

Lorsque au lieu de pénétrer violemment dans le réel, ce qui produisait, comme il vient d'être dit, le sublime et, au cas de destruction du réel, le Tragique l'idée s'y installe pour ainsi dire tout en restant différente de lui, y établit son siège, en pénètre les parties, sans toutefois les fondre dans une parfaite unité et sans y laisser non plus ressortir de trop violents contrastes nous obtenons la *Dignité*. Celle-ci est en effet la marque des individus pour qui l'élévation des pensées est un état habituel et qui savent subordonner tous leurs penchans à la majesté de l'idée.

Selon la direction opposée, si nous nous plaçons dans le réel pour en contempler la transfiguration progressive à mesure qu'il se rapproche de l'idée, nous en voyons les éléments se fondre peu à peu et se réconcilier dans une lumière intérieure ; ce sera la Beauté entendue au sens restreint. Tandis que le Sublime est toujours au-dessus de nous et nous menace de sa puissance, le Beau nous apparaît comme un ami, il nous apaise, il est de notre intimité : nous ne ressentons pour lui aucun de ces sentiments qui vont de la vénération à la crainte, nous l'aimons.

La progressivité de ce mouvement voudrait que la place de la *Grâce* fut logiquement entre le Beau et la Dignité. Solger entend par Grâce ce que Schiller avait désigné par le même mot, de même qu'il adopte la définition schillérienne de la Dignité. La Grâce est en effet pour lui une réalité en mouvement, dans laquelle ne se manifeste nulle contrainte, où l'idée transparait à peine, mais donne à tous les mouvements la spontanéité et l'aisance. On comprend qu'elle soit la beauté

dans la mobilité ; on conçoit aussi qu' « elle soit à la beauté, ce que la dignité est au sublime » ; mais la disposition respective de ces quatre catégories sur le même axe reste incertaine. Il est bien posé que « la Grâce et le Sublime sont donc les deux points extrêmes où s'affirme le caractère d'activité ; la Dignité et la Beauté sont situées au milieu et ont un caractère statique » (1). Cela est expressément dit et satisfait en effet à la symétrie : il faut dès lors considérer deux extrémités et deux « départs » en directions contraires, c'est-à-dire convergentes. L'idée lointaine et menaçante se met en mouvement : celui qui s'y transporte et l'accompagne voit le réel comme une petite chose qui va être fracassée parce qu'elle ne pourra soutenir le choc, et c'est le Sublime. Si la rencontre se fait sans fracas et que le réel s'accommode à peu près de l'idée tout en s'y pliant avec une certaine raideur, nous avons la Dignité. Mais c'est ici qu'il y a rupture logique. Admettons que la fusion se fasse plus intime et que la contrainte disparaisse dans l'aisance, nous avons bien la Grâce, qui est encore du mouvement, et au stade suivant, la Beauté qui est encore plus près du repos, car le réel s'y est complètement imprégné de l'idée.

Or, ce n'est pas ce que pose Solger. La deuxième extrémité n'est pas le Beau, mais la Grâce. Il faut alors admettre que la Grâce est le point où le réel me met en route vers l'idée. Cela est plus conforme au caractère dynamique de la doctrine. Le mouvement part des deux bouts et c'est vers le milieu que ces mouvements en sens contraire aboutiront à un repos, d'ailleurs relatif. Mais il a d'autre part été dit que l'oscillation s'accomplissait entre le Sublime et le Beau, qui sont bien en effet les deux catégories de premier ordre. On ne voit donc pas bien pourquoi le Beau se trouve reporté au milieu, c'est-à-dire entre la Grâce qui a pris sa place, et la Dignité. Il faudrait que la disposition fût dans le sens d'une fusion progressive ou bien Sublime, Dignité, Grâce, Beauté ou bien en deux trajets distincts, allant chacun du dynamisme à un certain équilibre, d'une part : Sublime, Dignité, d'autre part, Grâce, Beauté. Mais Solger nous propose : Sublime, Dignité, Beau, Grâce. Admettons donc que le départ se fasse soit du Sublime, soit de la Grâce et que les moments culminants soient le dynamisme et le repos, celui-ci ne se trouvant

(1) V. 90.

pas à l'extrémité parce que l'équilibre se fait à la rencontre des deux mouvements opposés.

Quant aux catégories du *Tragique* et du *Comique*, elles naissent également du passage déjà décrit et pour ainsi dire sur une dérivation. Le Tragique est la victoire de l'idée, le Comique est sa déconfiture. Là encore on a quelque peine à se représenter le schème logique. On voit bien la correspondance du Sublime et du Tragique, on admettrait aussi que le Comique correspondît à la Grâce. Il est difficile de l'appareiller à la Beauté, et cependant le Tragique s'accorde fort bien avec la Dignité. Solger dira que la beauté, au sens restreint, est apaisante, riante, qu'elle consent à la vie et s'apparente ainsi au comique. Mais qui ne sent qu'ici le désir de symétrie fausse les vrais rapports ? D'autre part, quelles seront les différences ? Quand l'idée détruit le réel dans la rencontre, c'est le Tragique. Quand elle s'y installe, c'est la Dignité. Quand le réel domine l'idée, c'est le Comique. Quant il la soumet et se concilie ses services, c'est la Grâce. Où sera la distinction entre la Grâce et la Beauté ? Une différence du devenir à l'être, du mouvement au repos ?

C'est bien ce qui a été posé : eine werdende Schönheit, nous a dit Solger, telle est la Grâce. C'est alors entre le Beau, au sens restreint et le Comique qu'il est difficile de faire une distinction. « Nous pouvons concevoir le moment du passage comme un acte dans lequel ou bien l'apparence disparaît complètement en se fondant dans l'idée, ou bien l'idée se désagrège et passe dans l'apparence. C'est sur ces deux notions que repose l'opposition du Tragique et du Comique (1). » N'est-ce pas, en ce qui concerne le Comique, la définition même de la Beauté. Il ne nous paraît pas impossible de résoudre cette difficulté qui tient surtout aux termes vagues et au vocabulaire dont Solger s'est servi parce que c'était le langage de son époque. D'ailleurs ces difficultés mêmes, il s'est plu à en montrer sans cesse le nombre et la complication, car l'une des idées maîtresses de sa doctrine est précisément que le raisonnement abstrait est par lui-même voué à se perdre dans des contradictions sans issue. De celles-ci nous ne pourrions sortir que grâce à une intervention extérieure, à une sorte de coup d'état qui nous apporte une aide transcendante. Cependant, il reste possible de traduire dans le langage de l'entendement, ce qui le dépasse à la condition que l'on sache

(1) V. 92.

distinguer l'essentiel à travers son expression abstraite, comme on reconstituerait la vision d'un volume d'après une épure. Les rapports logiquement coordonnés n'enchaînent pas toute l'idée qui leur échappe toujours d'une certaine manière et, pour reprendre l'image que nous employions à l'instant, les projections déforment et transposent : ce serait une vaine entreprise que de chercher une parfaite symétrie graphique.

Le passage de l'idée dans le réel peut s'accomplir comme une fusion progressive ou être considérée comme une lutte. Dans le premier cas, il y aura soit un compromis, soit harmonie profonde. Le compromis ce sera soit la Dignité (l'idée y a le rôle dominant et le réel s'y plie avec quelque gêne), soit la Grâce (le réel garde la place prépondérante et l'idée donne à ses mouvements une unité qui les rend plus légers et plus charmants). L'Harmonie et le parfait équilibre, ou pour mieux dire la fusion où idée et réel ne sembleront plus qu'un, ce serait la Beauté proprement dite. Nous disons « serait », car nous avons établi qu'en dehors du point de vue dynamique, il ne peut y avoir que des abstractions logiques. Le Beau, au sens restreint, qui est, pour ainsi dire le terme stable conçu en un point de ce mouvement, est donc précisément aussi un point théorique où éclate son caractère irrationnel qui nous oblige, comme dans le problème du Beau au sens général, à en chercher la réalisation dans un tout autre domaine.

Si d'autre part, nous regardons le passage de l'idée au réel, *non comme une fusion progressive, mais comme une opposition*, il y aura non plus un compromis ou un accord, mais un combat et la victoire de l'un ou de l'autre des adversaires. C'est ici que prendront place le Tragique et le Comique. Mais, notons-le bien, Tragique et Comique sont tous deux *à l'intérieur du Beau*. « Tout comme le Tragique, le Comique est tout entier dans la notion du Beau et ni l'un ni l'autre ne peuvent se rencontrer dans notre monde sans celle-ci (1). » Le Beau est à mi-chemin entre l'idée et l'apparence vulgaire et c'est, si l'on veut dans ce « no man's land » qu'a lieu la bataille. Lorsque l'idée disperse et massacre les éléments du réel, naît le Tragique. Cette victoire de l'idée n'y est d'ailleurs qu'une victoire sans lendemain car elle détruit en même temps ses serviteurs nécessaires à défaut desquels l'idée ne peut plus vivre parmi nous. Nous ne la verrons donc que pendant la

(1) V. 100.

mêlée et nous assisterons à sa disparition en même temps qu'à son triomphe. « C'est pourquoi au premier abord le Tragique nous apparaît comme la destruction de la réalité, mais aussi comme une manifestation directe du divin qui anéantit le réel, non en tant que simple phénomène, mais en tant qu'il est le Beau (1). » En effet, le monde des apparences ne peut pas être détruit, il est une chaîne infinie de liens et de rapports qui se déroule sans arrêts, mais il peut l'être en tant qu'il a été reconnu comme pénétré de l'idée et dans la lumière du Beau. Le Tragique n'est autre que la mort du Beau par éclatement d'idées explosives. C'est le corps réel qui est déchiqueté et tout le reste périt avec lui puisqu'il est le support nécessaire et de l'idée et de la beauté. Et, comme nous l'avons toujours constaté jusqu'ici, Tragique et Beauté, Idée et Réel, ne sont que des aspects d'un devenir, une mêlée, c'est-à-dire rien qui puisse s'exprimer en termes statiques, ni prendre une forme stable dont on pourrait mesurer les contours et les proportions.

Si le Comique « est exactement l'opposé du Tragique » (2), il sera, dans le moment de la mêlée, la victoire du réel. Comme le réel est le lieu de notre existence, cette victoire nous remplit d'aise. « Dans le Comique, l'idée apparaît soumise aux contradictions, résolue en elles, conservée seulement grâce à la cohésion de la conscience ordinaire, mais dans le moment fuface, nous voyons encore la révélation de l'idée et c'est précisément ce qui nous égaie. Shakespeare est à cet égard le meilleur des modèles (3). » De même que dans le cas du Tragique, nous sommes toujours à l'intérieur du beau, c'est la même mêlée, mais qui s'achemine vers une issue contraire. « Si nous considérons le Tragique et le Comique en eux-mêmes, nous voyons que là aussi le Beau ne se crée que dans l'instant où, le passage étant impossible, il se détruit lui-même et n'aboutit à aucune conciliation. Dans les deux cas, nous ne voyons que le moment de la transmutation où l'idée et l'apparence s'anéantissent l'une l'autre (4). »

Destructrice ou soumise, l'idée doit toujours être aperçue. Dès qu'elle a disparu, il n'y a plus que des apparences vulgaires qui n'ont rien de commun avec le Beau. Mais on peut

(1) V. 95.

(2) V. 100.

(3) V. 106.

(5) *Ibid.*

concevoir un cas où ces réalités abandonnées par l'idée, se créeraient en elles-mêmes de faux dieux et se donneraient le lustre de la divinité. L'apparence déchu est tentée par le démon de l'orgueil et se prétend l'égale de l'idée : ceci n'est alors que le contraire de la Beauté. Tel est le principe du *Laid*. « Quand l'idée manque en fait et lorsque la simple apparence se donne pour l'essentiel, alors apparaît la laideur. Le laid est une révolte contre le beau, comme le mal contre le bien... Il nous apparaît, tel le mal, seulement comme une négation de l'idée, mais qui prend une valeur positive en voulant se mettre à sa place » (1).

On comprend dès lors les rapports qui nous semblaient plus haut confusément mêlés. Sur l'axe Tragique-Comique, le Beau jaillit dans la lutte, « le passage étant impossible » lorsque ne se produit « aucune conciliation », tandis que dans le cas de la Dignité et de la Grâce, il y a compromis. Un seul point reste trouble : c'est la façon dont Solger entend « le beau au sens restreint ». Dans la discussion du Tragique et du Comique, c'est sans doute du Beau au sens général, c'est-à-dire, de celui qui est l'objet de tout le système, qu'il s'agit. Mais il n'en est pas de même du « beau au sens restreint » qui s'oppose au Sublime.

Le Sublime « est le Beau, dans la mesure où nous y trouvons l'activité vivante de l'idée » (2). Ici, point de doute, c'est le Beau au sens large. Mais Solger continue « nous pouvons aussi partir de l'apparence. Or, ce n'est pas d'elle que l'idée peut sortir. Pour qu'un passage se produise, il nous faut supposer l'idée et rapporter les éléments antinomiques de l'apparence à l'unité interne de l'idée et les y résoudre. Si l'objet nous incite à ramener ces éléments antinomiques à l'idée qui est au fond d'eux, nous avons alors le Beau au sens étroit ». C'est ainsi que nous disons d'une œuvre d'art, qu'elle est belle en sachant parfaitement que nous qualifions par là autre chose que le sublime, la dignité ou la grâce. Nous avons vu plus haut que cette notion de la beauté au sens étroit était de toutes celles que nous étudions, la plus irréprésentable. Cela est naturel : dans un système où tout ne se peut expliquer que par des mouvements et des passages, le point central où le problème se présente sous son aspect le plus resserré et le plus aigu sera aussi celui où la contradiction inhérente, selon notre auteur,

(1) V. 102.

(2) V. 86.

à toute connaissance de l'intellect, apparaîtra sous la forme la plus excessive. C'est bien ce qui nous est advenu lorsque nous avons été amenés à définir le Beau au sens restreint comme un point immobile sur un mouvement.

*
* *

Mais cette contradiction interne est, à des degrés moindres, présente dans toutes nos définitions. Nous avons entrevu des approximations, remarqué des directions, circonscrit le lieu du miracle, mais le miracle lui-même échappe à nos recherches : la raison théorique ne peut le saisir, elle dressera seulement la carte des endroits où il lui plaira peut-être de se produire. Si le Beau existe, il ne sera découvert que d'un autre point de vue, là où les contradictions et les antithèses examinées jusqu'ici se fondent dans un acte qui soit en même temps une intuition. Ce point de vue n'est, en aucune façon discussif, il se dérobe à l'analyse et à la théorie, ainsi que nous venons d'en faire l'expérience. Il n'est pas dans la nature : il n'existe que dans la conscience et — tel sera l'objet de notre prochain chapitre — seulement dans une activité originale du sujet pensant qui éprouve et recrée le Beau au moment où il se produit, c'est-à-dire, dans l'activité artistique.

IV

LA FANTAISIE

« Die Kunst muss sich nach jenen Richtungen unterscheiden ; in der künstlerischen Tätigkeit ist beides Eins ». V, 113.

L'examen théorique des conditions de la beauté ne conduit qu'à des échecs et révèle notre incapacité à saisir le Beau comme un objet achevé. Il ne nous reste donc plus qu'à le réaliser en nous, à moins que nous ne renoncions pour toujours à le découvrir.

Tel était le résultat auquel nous devons nécessairement parvenir dès l'instant où nous avons établi que toute vraie connaissance, fût-elle scientifique, religieuse ou morale, n'est pas un état, mais un passage, ce que Solger appelle une révélation de l'Idée. Tout ce qui n'est pas éclairé par cette lueur jaillissante et passagère n'est qu'un tissu de phénomènes contradictoires et sans réalité essentielle. Le problème de théorie qu'il était, devient donc en quelque sorte pratique et transcendant au monde des réalités vulgaires. Il comporte un *fait intérieur*, tout comme la Doctrine de la Science chez Fichte s'appuyait sur une intuition d'une nature à part. Ce fait intérieur, personne ne peut le produire en nous par une intervention extérieure et si nous ne sommes pas capables de le créer, nul ne nous le fera connaître.

Le Beau résidera donc seulement dans une activité de la conscience. Mais il ne faut point perdre de vue qu'il suppose un phénomène sensible qui lui serve de support et sans lequel il ne saurait être qu'une pure abstraction. Dans le moment de la révélation « l'acte créateur ne fait qu'un avec la créa-

tion (1) ». « Si donc, dans le beau, l'acte créateur est conçu seulement comme apparence sensible, il est vrai également de dire que son œuvre ne peut être conçue que comme un acte de la pensée divine (2). »

Nous devons donc nous demander s'il existe une activité consciente qui s'incarne elle-même dans des formes sensibles ou qui soit, en d'autre termes, par un côté, force créatrice et par un autre objet crée et — demeurant inséparable d'un phénomène qui se modèle sur elle — ne s'exerce jamais comme activité pure.

N'est-ce pas se demander si nous participons en quelque manière à la puissance même de Dieu ? Cette activité qui serait à la fois sa forme et son contenu, c'est bien la pensée divine créatrice du monde. Idéale pour l'esprit qui la dirige, elle n'est jamais abstraite et se réalise immédiatement dans une matière qui la revêt d'apparences sensibles. On voit donc que Solger parle du « divin » en donnant aux mots un sens plus précis qu'on ne serait tenté de le croire. Ce n'est pas sous sa plume un excès de lyrisme ou une comparaison poétique, mais un terme exact.

Or cette activité divine se manifeste, bien qu'à un degré moindre, dans la conscience humaine. Nous l'appelons imagination poétique ou Fantaisie. « Si je t'ai bien compris, dit Erwin, cette puissance créatrice devenue réalité, c'est l'art et ce n'est rien d'autre que lui (3). » Et « la puissance qui correspond en nous à la puissance créatrice de Dieu, ou, plus exactement, dans laquelle celle-ci parvient à l'existence réelle au sein du monde des apparences, c'est la Fantaisie (4) ».

La Fantaisie, voilà donc la clé de toute esthétique, le seul moyen de pénétrer jusqu'au royaume du Beau. Elle est comme l'objet magique des contes de fées qu'il suffit de toucher pour que tout le monde se transfigure, ce qu'Anselme cherchait vainement autour de lui quand sa vision lui parlait de la beauté et de ses mystères, et qu'il découvrit bientôt au fond de son âme. Alors les choses lui semblèrent lumineuses comme si un voile s'était déchiré entre le monde et lui.

Or cette apparition de Dieu dans la conscience peut devenir la source de la religion ou la condition de l'art. Certains

(1) E. I, 246 (K. 178).

(2) E. I, 177 (K. 128).

(3) E. II, 34 (K. 214).

(4) E. II, 14 (K. 199).

hommes s'abandonneront tout entiers à ce qu'elle leur apporte d'ivresse mystique et se détourneront des apparences : d'autres au contraire, pris du désir de s'exprimer, salueront cette révélation comme leur génie créateur. Les premiers deviendront des mystiques et les seconds des artistes (1). Il y a donc entre l'art et la religion à la fois des liens étroits et un principe d'antagonisme. « La religion nous pousse, en partie par l'amour que nous éprouvons pour l'Éternel, à sacrifier joyeusement les choses périssables et imparfaites pour retourner vers l'éternel d'où nous procédons ; en partie, elle nous donne la force, grâce à la pleine conscience de cette origine sublime et de ce secours d'en haut, de combattre les choses périssables qui troublent la pureté de notre être et de les façonner d'après l'Éternel. L'art au contraire nous fait voir jusque dans les choses périssables la présence du Très-Haut dans sa perfection, il les ennoblit et notre existence terrestre s'en trouve elle-même sanctifiée (2). » Dans l'antiquité, le drame qui fut l'œuvre d'art par excellence est sorti de la religion et l'art a fini par absorber la religion, réduite au rôle de mythologie. Par contre, la poésie moderne, qui a pris de nos jours l'importance qu'avait jadis le drame, est devenue « la source principale pour l'étude de l'histoire de l'esprit divin dans l'âme des hommes de notre temps (3) ». Et nous ne verrons pas de renaissance des arts plastiques tant que l'on n'aura pas compris que tout l'art moderne repose en fin de compte sur la religion. D'autre part, d'un point de vue inférieur et assurément erroné mais d'où l'on a porté nombre de jugements mémorables, l'art et la religion se trouvent en opposition et peuvent se croire inconciliables. Car « leurs buts sont diamétralement opposés (4) ». « On peut, en partant de la religion, condamner l'art et le point de vue où il se place pour considérer le monde. C'est ainsi que l'église a souvent procédé à l'égard des artistes et il y a encore aujourd'hui bien des gens que cette étroitesse de vue porte à tenir l'art pour un amusement et un péché (5). »

Mais ce sont là des erreurs qui proviennent de ce que l'on n'a pas aperçu la nature véritable de l'un et de l'autre,

(1) V. E., II, 16 ss (K. 200 ss.) et V. 186 s.

(2) N. S., II, 428.

(3) V. 345.

(4) V. 92.

(5) V. 93.

leur racine commune et leur parenté essentielle. « La religion ne peut subsister sans l'art que sous la forme d'un principe purement rationnel. L'art en est une autre face. Pour que le principe religieux se manifeste, il lui faut des apparences sensibles qui soient capables de représenter l'Idée (1). » La preuve en est que s'il fallait chercher dans notre monde moderne, le pendant du drame antique où tous les arts tendaient à se fondre pour concourir au même but, c'est dans nos cérémonies religieuses, dans l'*office divin* qu'on le trouverait (2).

Qu'est ce donc plus précisément que cette activité spirituelle qui fait dériver en nous un courant de la puissance créatrice de Dieu et que nous appelons Fantaisie ?

Il importe d'abord de la distinguer absolument de l'imagination vulgaire. L'imagination est asservie aux sens et à nos instincts, elle est guidée ou suscitée par nos perceptions et nos desirs. La fantaisie crée librement (3), l'imagination se plie aux procédés de l'intellect, elle suppose l'abstraction et le jugement, le concept et la représentation et elle tente de concilier leurs divergences « en donnant au concept général la figure de la représentation particulière et à celle-ci la forme du concept général (4) ». La fantaisie se détermine elle-même. « Elle part de l'unité première où les oppositions sont fondues en l'idée... Par elle, nous devenons capables de percevoir des objets supérieurs à ceux de la connaissance vulgaire, des objets dans lesquels nous reconnaissons les Idées elles-mêmes comme réelles (5) ? »

En un mot, l'une ne nous offre que les décalques de la réalité vécue, l'autre nous révèle des essences antérieures et supérieures au réel ; l'une relève de l'intellect et joue le rôle d'agent de liaison entre le concept et la perception, l'autre est l'unité première que l'expérience ignorera toujours et elle réunit en soi, « dans une merveilleuse fusion, l'unité de l'Idée et les contradictions du réel (6) ». Celle-là est l'esclave du monde vulgaire, celle-ci, une messagère céleste qui nous montre une vérité plus vraie, une réalité plus réelle. Et que personne ne demande comme cela est possible, car Solger

(1) V. 94.

(2) E., II, 145 (K. 293).

(3) E., II, 174 (K. 313).

(4) V. 186.

(5) V. 187.

(6) *Ibid.*

répondait superbement à la manière de Fichte : Si vous n'êtes pas capables de produire en vous cette activité créatrice et si vous ne l'avez éprouvée, laissez là les livres et ma doctrine. Vous n'y trouveriez que des lettres et des mots. Je ne peux démontrer ce qui est transcendant à tous les procédés de démonstration. C'est à vous d'en avoir l'intuition directe, l'expérience intime et d'en ressentir la nécessité.

C'est la doctrine des deux univers, l'antinomie du philistin et de l'inspiré, l'opposition de Wagner et de Faust, la notion fondamentale d'un règne de la Grâce et de l'irruption du Divin dans notre monde.

Double univers, double mode de connaissance, opposition de l'intellect qui allonge sans cesse la trame des raisonnements et de la révélation qui la déchire, imagination et perception qui nous lient au décor de notre esclavage quotidien, l'antaisie qui nous en libère en nous plaçant dans l'axe et le mouvement de l'activité créatrice, partout nous retrouvons donc cette dualité qui semble nous proposer toujours un dilemme : Ou bien, ou bien.

Or Solger n'accepte pas la forme du dilemme. L'alternative n'est redoutable que pour ceux qui se laissent enfermer. Ou bien, suppose le repos, c'est un compartiment dans le statique. Mais le principe même de l'emprisonnement est faux ; les termes s'opposent dans l'immobile et se réunissent dans le mouvement. Tel est le sens profond de la méthode dialectique. La pensée ne saisit rien de stable et n'a pas pour tâche de définir des rapports de position, elle relie, elle va et revient, elle mêle en quelque sorte les deux camps opposés par des passages et des messages. Mais cela même est une comparaison qui s'appuie sur des réalités immobiles. Le monde de l'existence et celui de la fantaisie ne sont pas symétriquement opposés et c'est vivre prisonnier dans celui de la connaissance vulgaire que de s'imaginer des limites précises. « La frontière de ce domaine sacré et de l'existence vulgaire sera donc difficile ou même impossible à déterminer (1) »

On ne saurait dire non plus qu'il y ait entre les deux domaines une différence de nature, car la séparation serait encore plus décisive. « Ces domaines différents qui semblent se limiter l'un l'autre sont contenus en même temps dans le domaine sacré, bien plus chacun d'eux le remplit dans sa totalité parce qu'en lui, l'essence immuable et indivisible doit

(1) E., II, 22 (K. 205).

être nécessairement et tout entière présente. C'est précisément la raison pourquoi la Fantaisie vivante et active doit se plonger tout entière soit dans la divinité, soit dans les choses belles : tournée vers celles-ci, elle n'a pas d'autre moyen de parvenir à la réalité que de prendre une forme tout à fait particulière et limitée qui contient pourtant en soit toute son essence. Mais dans cette réalité la lumière intérieure pénètre ou mieux se diffuse dans toutes les parties, si bien qu'il ne reste rien qui demeure une simple masse inerte et se dérobe à cette vie omniprésente (1). »

Il ne faut en effet jamais perdre de vue ce qui a été posé dès le début de cette enquête, à savoir que le Beau n'était pas une projection dans un monde étranger, mais devait se manifester à nous au sein même de l'univers où nous vivons. C'est, Solger le répète sans cesse, dans l'apparence sensible et non dans un ciel transcendant que nous percevons la Beauté. Ce n'est pas un firmament d'archétypes que nous contemplons, mais une transfiguration de l'existence même. Les deux univers se superposent et s'identifient : l'artiste voit les choses, mais il les voit autrement que le vulgaire et il nous communique sa propre vision dans son œuvre.

La vie quotidienne, dans la mesure où elle n'est transfigurée, ni par le beau, ni par le vrai, ni par le bien, ni par la religion, n'est qu'un tissu de relations particulières qui se prolonge sans cesse, et nous tient enfermés dans son réseau mobile et fuyant. Des milliers d'hommes n'ont jamais connu d'autre aspect de la vie. Ceux qui ont part à quelque mode de l'existence supérieure sont « tournés vers la lumière du centre » d'où partent de divines fulgurations. Ce n'est là qu'une comparaison, mais elle est plus précise qu'il n'y paraît. Elle exprime par une image un des côtés les plus difficiles, mais un des côtés essentiels de la doctrine de Solger. Il faut en effet, admettre que la divinité, ou l'Idée, bref l'ineffable d'où nous vient cette révélation qui nous apporte un flux de vie supérieure, est éternellement une parce que le principe de division n'est pas de son domaine. Cela revient à dire que nous ne pouvons pas lui appliquer les catégories de notre intellect, car elle est, en un certain sens, chose en soi : Solger est kantien à sa manière. L'unité ne se brise que dans le domaine de l'existence, la multiplicité est le fait des choses matérielles. La conscience qui se détache de la périphérie du monde et

(1) E., II, 23 (K. 206).

regarde vers le centre, perçoit pour ainsi dire le même centre de tous les points de la surface. Ce centre sera l'Idée : il n'y a qu'une Idée qui est la révélation et remplit toute la sphère. Seules, les quatre modalités que nous avons décrites plus haut peuvent lui donner les quatre aspects du vrai, du bien, du beau et de la religion. Et, pour nous borner ici au domaine du beau, la beauté « consiste précisément en ceci que les qualités particulières des choses ne sont pas seulement les caractères individuels et temporels avec lesquels elles nous apparaissent, mais aussi et en même temps dans toutes leurs parties les révélations de l'essence absolue de la divinité dans ce qu'elle a de particulier et de réel. La divinité transplante donc dans les choses, considérées dans leur individualité même, une vie éternelle et d'origine divine qui y garde toute sa perfection et communique à chacune d'elles, dans toutes ses parties, l'éternité de Dieu. Ce que nous appelons beauté dans notre monde, n'est que l'apparition de cette Idée originelle (1) ».

La fantaisie, manifestation dans notre âme de la puissance de Dieu, ne peut donc en tant que telle, exister à demi : il serait absurde d'imaginer qu'elle fût divisible. Mais elle s'applique à des choses multiples et devient, par là seulement, susceptible de diversité. Elle nous apparaît une au milieu de cette diversité, même peut-être comme un foyer lumineux que l'on contemplerait à travers des vitres de différentes couleurs, ou comme Solger le dit plusieurs fois, comme un rayon qui s'est divisé en traversant un prisme.

« Tu vois maintenant, mon cher Erwin, dit Adalbert, ce que cela signifiait lorsque nous disions que le général et le divin devenaient eux-mêmes particuliers aussitôt qu'ils étaient mis en rapport avec les choses finies et diverses (2). » Mais, d'autre part, « le centre saisit et embrasse en même temps toutes ces relations particulières et si, notre âme partant du centre, va se plonger dans les choses, elle portera dans chacune d'elles la totalité qui les rendra chacune parfaites et achevées (3) ». L'idée est donc partout et n'est nulle part. Tel est le sens de la vision d'Erwin. Il s'agit d'avoir des yeux pour la voir. L'unité ainsi visible à ceux qui ont pour la contempler l'organe de la Fantaisie, est présente dans toutes les choses belles ce qui nous permet de les désigner d'un nom

(1) E. I, 154 (K. 111).

(2) E., II, 25 (K. 207).

(3) *Ibid.*

commun : elle est l'une des perspectives sur l'absolu : elle est l'Idée de la Beauté. Elle est bien, comme nous l'avons cherché et annoncé, la fusion de l'Un et du multiple. Mais elle n'est point dans le monde vulgaire, car le monde où elle pénètre se trouve aussitôt transformé. Elle n'est pas limitée à lui, elle n'est pas bornée par lui. Elle peut percer à n'importe quel point de l'existence. Il est donc vain de se demander quelles sont les frontières des deux domaines ; « dès que l'âme se plonge dans le particulier, elle apporte avec elle le tout qu'elle transporte dans l'individuel qui s'en trouve parachevé. Tu comprendras donc que ce domaine sacré ne peut être nulle part contigu au monde vulgaire, ni borné par lui, car il est en effet partout (1) ».

Il s'en suit nécessairement que tous les arts ne sont que des façons différentes de nous présenter la même beauté une et identique.

En effet, si nous examinons les arts particuliers, nous remarquerons sans peine qu'ils ne se partagent point le domaine de la beauté, mais qu'ils le reflètent dans sa totalité. Ils célèbrent le même dieu, seuls les rites sont différents. La matière dont ils se servent peut donner une base à une classification des arts, mais ce n'est pas en tant que matière : les vouloir ranger selon leur degré de spiritualité, serait admettre un contre-sens et une sorte de hiérarchie fondée sur d'injustifiables privilèges. Tous les arts sont en principe égaux, il n'y a entre eux que l'inégalité de la réussite dans la réalisation. Et si l'on en revient toujours à les ordonner selon des caractères qui ne sont pas de l'essence de l'idée, mais n'en sont que des supports contingents, il n'en reste pas moins que le vrai principe de classification n'est point la matière des différents arts, mais le mode de révélation auquel l'idée est contrainte, du fait de cette matière.

L'œuvre d'art est un objet, mais elle est aussi « le moment où l'activité de l'idée s'enclôt dans un *factum* déterminé (2) ». Jamais nous n'en connaissons la vraie signification, si nous ne la considérons pas à la fois comme un objet et comme le support de l'activité créatrice. Pour contempler une œuvre d'art, il faut en comprendre la signification et l'œuvre d'art est un objet dans lequel nous reconnaissons immédiatement l'activité créatrice. Il s'en suit que jamais une œuvre d'art ne sera perçue comme telle sans que nous ayons en même

(1) E., II, 28 (K. 209).

(2) V. 121.

temps conscience d'une certaine « direction » de l'activité artistique. Ces notions de *support* et de *passage* qui sont nécessairement liées à celle de beauté, par suite de conclusions auxquelles nous sommes parvenus par tout ce qui précède, prennent donc ici une place de première importance. La notion de support conduit à examiner la conception solgerienne du *symbole* et celle de passage les deux directions qu'il désigne par *Symbole au sens restreint* et *Allégorie*.

Le mot symbole est pris ici dans un sens qu'il importe de préciser. Symbole ne signifie point *signe*, il ne signifie pas non plus *image* (1). Signe et image sont deux notions liées dont l'une est du ressort du jugement, l'autre de l'abstraction. Nous retrouverons en elles la scission du général et du particulier qui ne sauraient prendre place dans la révélation du beau. Il en est de même du *schème*, qui ne sert qu'à rendre possible le passage d'un concept abstrait à une représentation particulière : il est une forme qui correspond aux caractéristiques du concept et peut cependant s'appliquer sur un nombre indéfini de choses réelles. C'est un moyen terme créé par l'imagination. Il suppose deux termes opposés à lui et extérieurs, qu'il sert à concilier.

Le symbole au contraire ne suppose rien de semblable. Il ne vient pas se plaquer sur la diversité du réel comme une grille qui ne doit laisser voir que certains points communs et supprime du même coup toute la richesse de la vie. Il est au contraire « l'Idée dans sa réalité immédiate » (2). Il est donc lui-même vrai, il n'est pas seulement l'image, la copie de quelque chose de vrai.

Cette conception du symbole n'est, somme toute, que la conséquence de tout ce que nous avons admis jusqu'ici.

Comment l'objet achevé, œuvre d'art sans doute, mais chose matérielle dans la multiplicité du monde, peut-il être l'expression d'une force spirituelle qui est par sa nature une création, un mouvement, un devenir ? D'abord, nous l'avons vu, l'objet achevé devient l'expression de la force divine seulement pour ceux qui savent le considérer avec les yeux de la Fantaisie auxquels se dévoile l'aspect divin des choses. L'œuvre d'art, en tant qu'objet matériel, est l'envers de cet autre côté merveilleux. Son existence objective n'est qu'une partie de son être total car il s'y ajoute tout ce dont il est

(1) V. V, 128.

(2) V. 129.

l'expression. C'est en ce sens qu'il est un « symbole ». Mais il ne faudrait pas en conclure que tout art soit symbolique, parce que les œuvres y représentent les types d'un monde transcendant. N'avons-nous pas tenu pour une vérité intangible que la beauté résidait dans les choses elles-mêmes ? L'œuvre belle reste cependant parmi les objets du monde sensible, mais elle y jouit d'un privilège éminent, elle est capable d'ouvrir à ceux qui savent la contempler un monde idéal et divin qui est perçu au sein même de l'existence, elle porte un contenu qui la dépasse et c'est précisément ce que nous voulons exprimer quand nous la disons symbolique. Le symbole est l'Idée elle-même et non une image de l'Idée, comme on le pense souvent à tort. Il est l'idée réelle considérée sous sa face particulière.

Ne perdons cependant pas de vue que la fantaisie est une activité, ici intervient donc nécessairement la notion de direction, ce qui nous conduit à examiner ce que Solger entend par symbole au sens restreint et par allégorie.

Le passage de l'idée à sa réalisation peut, en effet, se faire, soit dans un sens, soit dans l'autre. Quand l'activité s'épanouit dans l'objet, on ne peut, à vrai dire, parler de direction que par image. Encore est-ce inexact, car il est nécessaire que la fusion soit accomplie, soit du moins saisie comme telle, pour que nous ayons le sentiment de la beauté. Mais on pourrait parler plus justement de perspective qui modifie certains rapports, sans que l'objet change en lui-même. Ce n'est pas assurément d'un ordre chronologique qu'il s'agit. On ne saurait dire que nous percevons l'Idée avant l'objet ou après lui, mais plutôt que nous la voyons en deçà ou au delà, selon notre point d'observation. Quand l'objet s'affirme dans sa pleine existence objective et l'Idée y transparait, c'est-à-dire quand l'objet a une importance prépondérante et nous oblige à nous attacher d'abord à lui et à voir pour ainsi dire la réalisation de l'Idée par son point d'arrivée, le symbole est considéré du point de vue du particulier et nous avons le *Symbole proprement dit*. Si, au contraire, l'objet matériel n'apparaît qu'à travers l'idée qui se manifeste plus clairement dans son essence spirituelle, si, en d'autres termes, l'activité enveloppe encore le réel et se le subordonne, nous avons l'*allégorie*.

Il est difficile d'exprimer ces différences dans un langage qui ne semble pas défier la logique. Nous avons posé d'une part que le beau n'est saisi que dans une activité. Nous avons

admis aussi qu'il ne pouvait résider que dans les choses elles-mêmes, il doit être la fusion du général et du particulier ; il est identique dans tous les arts, comment pourrait-il être tout cela à la fois ? N'est-ce pas un simple subterfuge verbal que d'admettre cette Fantaisie qui concilie l'un et le multiple, le réel et l'Idée, son devenir et sa réalisation ? Toutes ces conceptions contradictoires peuvent-elles vraiment se fondre d'un point de vue qui ne soit pas seulement celui du miracle et de l'illumination, réservés à ceux qui seraient touchés d'une grâce divine et inexplicable ? N'est-ce pas trop commode de déclarer fautive l'intelligence vulgaire, d'affirmer qu'il n'y a pas lieu de chercher à la satisfaire et qu'il convient en somme de se placer délibérément en dehors et au delà du principe de contradiction ?

Il y a, nous semble-t-il, chez Solger, un effort de coordination beaucoup plus suivi et beaucoup plus strict qu'on ne serait tenté de le croire. Mais il faut prendre les mots seulement pour ce qu'ils sont, c'est-à-dire pour des représentants infidèles, des valeurs fuyantes qui s'épuisent dans chaque phrase qui leur a donné asile et qu'il est nécessaire de recréer sans cesse. En parlant des contradictions de l'intelligence vulgaire, Solger n'entend pas les condamner : il veut précisément montrer qu'elles n'existent que comme quelque chose de figé et qu'elles sont insolubles tant qu'elles restent projetées sur le simultané qui les maintient toujours séparées. Si elles doivent se résoudre et s'identifier, ce ne peut être que grâce à une activité, qui, allant de l'une à l'autre, les tient un instant réunies. Tel est le point de vue de la dialectique qui est aussi celui de Hegel. Cette activité, nous ne pouvons la nommer que dans son essence et que par sa forme générale. Nous n'avons pour cela à notre disposition que des termes abstraits ou des métaphores : de l'Un on ne saurait rien dire si ce n'est qu'il est Un, la révélation est aussi un mot creux, la fulguration ou la lueur de l'éclair sont des images qui ne disent rien aux aveugles. C'est en ce sens seulement que Solger semble poser un règne du miracle et le privilège des initiés. Mais ce genre de miracle abonde dans notre vie et il est le fait quotidien. Nous ne saurions nous en passer et nous ne nous en passons point. Cet Un dont nous ne pouvons rien dire parce que dire c'est désunir, nous l'éprouvons et ce n'est qu'à ce moment-là que la plénitude se substitue à l'abstrait. La révélation est une forme vide pour l'intelligence, mais le révélé est un contenu positif et saisissable. Toutefois, dès que

nous passons à son analyse, nous l'avons immobilisé, fixé, anéanti ; la vie échappe toujours à la dissection. Or, tout travail de l'intelligence n'est qu'une dissection. Elle dissocie les bases de la vie, nous aide aussi à la comprendre, mais la vie reste toujours au delà de son domaine. Cet exemple n'est pas seulement une comparaison, il montre au contraire le vrai problème. Quoi de plus réel que la vie ? Et cependant nous n'en pouvons rien dire si ce n'est que c'est la vie. Ce n'est, pour l'intelligence qu'un mot. Ce qui est vrai de la vie du corps est également vrai de celle de l'esprit. Le vrai, le beau, le bien, le divin, c'est cet ineffable dont l'analyse n'atteindra jamais que le support et qui échappe à l'intellect si serrées que soient les mailles de ses réseaux. Échappant à toutes relations, il peut à bon droit, se nommer l'Absolu. Ainsi le veut la rigueur même de notre logique. Mais l'Absolu, et en disant cela, nous ne faisons que confirmer sa définition, ne peut pas être défini. Alors que dire ? Il est vécu, en d'autres termes, il se révèle. Et puisqu'il nous faut tout de même employer des noms et des verbes pour nous faire comprendre, nous dirons qu'il y a en nous une possibilité de le saisir, nous l'appellerons la fantaisie et puisque cette révélation n'est pas une donnée immobile que l'on pourrait toujours retrouver à sa place et semblable à elle-même, nous dirons qu'elle est une activité. Nous dirons aussi que la vision du vrai, comme du beau, du bien, du divin, n'est jamais que le vrai, le beau, le divin où il n'y a de différence que dans la cause occasionnelle, autrement dit que dans son support que nous appellerons donc son symbole. Tout cela est cohérent et d'accord avec les exigences de notre pensée. Dès que nous voudrions préciser davantage, nous sortirions du domaine de la révélation, nous nous placerions en dehors de la vie et nous n'aurons plus devant nous que les tissus qui furent le siège de la vie. Libre à nous de les disséquer, et nous les disséquerons, mais il faut savoir que ce travail d'analyse étudie seulement une matière inerte. La comparaison serait plus juste si au lieu de parler de dissections et de cadavre, nous pensions à des opérations sur des corps endormis. Nous étudierons la position respective, des organes, le sens d'une circulation, la nature d'un tissu, pendant que se poursuit une vie ralentie et inférieure : la vie véritable avec ses fonctions supérieures ne reprend que si le chirurgien a terminé son œuvre et ce n'est jamais elle que des instruments pourront saisir.

C'est ainsi que cette distinction entre symbole et allégorie

est tout autre chose qu'une logomachie obscure. Nous sommes liés à l'existence d'objets particuliers. Dans l'unité de la révélation, avec l'un de ces objets particuliers pour support, il n'y a que la révélation à propos de cet objet ou en d'autres termes, il y a un absolu : le beau est le même dans tous les arts. Mais dès qu'interviennent l'analyse, cet absolu s'est évanoui et il nous reste des rapports entre cet objet et l'Idée. Si l'on veut une comparaison différente de celle que nous avons faite plus haut, nous sommes en présence de deux pôles entre lesquels peut passer et vient de passer un courant. Nous pourrions étudier la manière dont il passe et dans quel sens : tout un domaine de description, d'études et d'analyses nous est ouvert, nous sommes obligés de faire intervenir sans cesse cette notion d'activité et de passage, mais nous avons cependant plus affaire qu'à des éléments isolés, figés, qui paraissent étrangers les uns aux autres. Il n'en reste pas moins que cette diversité dans l'immobile devient, à de certains moments, l'unité dans l'étincelle.

SYMBOLE ET ALLÉGORIE

Die Kunst rettet also das Schöne
durch Symbol und Allegorie, V. 135.

En dehors de cette unité ineffable il ne reste donc que des vestiges. Ceux-ci, seuls, sont analysables et nous les retrouvons en examinant plus précisément toutes les oppositions qui, dans la première partie de notre enquête, nous avaient parues inconciliables. Cependant elles auront perdu leur caractère irréductible puisque nous les considérerons d'un point de vue supérieur d'où elles seront dominées et réunies par une activité médiatrice.

L'analyse nous rejetait toujours vers l'un des deux pôles que l'on pouvait nommer, par simplification, celui du phénomène ou celui du concept. D'un côté nous trouvions la nature, de l'autre l'intelligence et nous voyions ainsi s'opposer sans cesse : le corps et l'âme, le matériel et le spirituel, le terrestre et le divin, la nécessité et la liberté. Cette polarité s'exprimait aussi dans les différentes sortes d'art : les arts plastiques et la poésie ; elle s'exprimait aussi à l'intérieur de chacun d'eux, par exemple dans la poésie par la dualité de l'épopée et du lyrisme ; enfin elle transparaissait aussi dans l'histoire par l'opposition entre les anciens et les modernes, le paganisme et le christianisme, plus généralement la mythologie et la mystique.

Toutes ces remarques particulières dont la plupart ne sont pas originales mais font partie pour ainsi dire des locutions usuelles dont s'est servi le langage de son époque, Solger va tenter d'en expliquer le système interne en les situant selon de nouvelles coordonnées, en fonction du Symbole et de l'Allégorie. Il veut par là nous faire apercevoir leurs liens profonds et nous montrer une unité organique là où ses prédécesseurs

et ses contemporains n'avaient, à son sens, apporté qu'une poussière d'observations justes mais incohérentes.

Considérons d'abord la direction qu'il a appelée Symbole, c'est-à-dire le symbole au sens restreint. Nous savons que le Beau y apparaît comme le moment où les relations s'anéantissent dans un objet et s'y fondent sans que l'on puisse distinguer une prédominance de l'idée sur la matière sensible (1). De ce côté vont se ranger naturellement certaines formes d'art qui nous avaient précédemment semblées fortuites et dont nous allons apercevoir l'ordre latent. Remarquons à ce propos que Solger n'a pas aussi rigoureusement que Hegel lié le développement logique de la pensée et le cours de l'histoire. Cependant la façon dont il oppose le monde ancien au monde moderne le lui aurait permis sans qu'il eût rien eu à modifier. Mais le « moment » historique est absent de sa doctrine, au moins en tant qu'interprétation d'une poussée continue qui serait en même temps l'expression des lois profondes de l'esprit. Il fait assurément des différences entre les âges et il en fait tout autant que s'il avait procédé à la manière hégélienne, car il affirme, lui aussi, que le passé est toujours inéluctablement révolu et que les artistes se condamnent à l'impuissance dès qu'ils ne se conforment pas à la loi interne de leur époque. Mais il considère les deux tableaux de son diptyque comme de simples pendants et ne se trouve qu'incidence ment amené à en concevoir un troisième ainsi qu'on le verra plus loin. Bien plus sa conception de l'activité médiatrice qui nous permet de saisir le Beau et ne le laisse percevoir que dans le moment de la révélation, le dispense en principe de prendre parti dans la querelle des anciens et des modernes car il n'y a plus, au moment de la révélation, qu'une présence divine qui est un absolu et où se fond l'opposition des deux tendances.

Il ne faut jamais en effet oublier que c'est dans l'art, dans l'activité consciente de l'artiste — artiste créateur ou artiste réceptif — que réside la Beauté. Et là, elle est identique, elle est absolue, elle est illumination. Dans l'œuvre d'art, support et lieu du miracle, il y a des différences notables et la critique philosophique a précisément pour tâche de les noter. C'est ainsi que se justifient les remarques qui vont suivre. Elles ne sont pour ainsi dire que l'analyse des franges laissées par

(1) V. 136.

l'illumination et où se discerne après coup le mode de son passage.

Les deux pôles sont bien, tels que nous les avons rencontrés toujours dès le début de nos analyses ; le particulier et le général. Mais ce sont là des termes du vocabulaire de l'entendement qu'il importe d'enrichir d'un contenu sensible et de transposer. Le particulier c'est l'objet dans sa réalité individuelle ; s'il devient le siège du divin sans perdre son caractère propre il est aisé de voir qu'il en résulte à proprement parler une *mythologie* : « du point de vue de la nature, ce qui domine nécessairement ce sont le symbole et le mythe (1). » Le symbole n'est pas seulement le point terminal de l'activité artistique, mais aussi une force divine qui agit dans la forme du particulier. Le Dieu vit parmi nous, comme nous mêmes. Il se soumet, en tant qu'être naturel et individuel, à la nécessité générale qui se trouve ainsi dépouillée de tout contenu représentable. Tout le divin s'étant incorporé à la nature vivante et en faisant partie, la nécessité n'est plus qu'une pure notion que ne peut exprimer aucun symbole. Elle domine les dieux et les hommes, comme une forme mystérieuse qui les régit du dehors, c'est l'ananké et le destin. Dans ce monde où tout prend la forme du particulier, où pour parler plus exactement, le général lui-même ne nous parle que sous les espèces individuelles, l'idée de généralité en soi, ne pouvait être qu'un concept abstrait incompatible avec aucune représentation. Au contraire, dans le monde chrétien, la réalité suprême se porte au pôle opposé vers le général, et l'individu se sent absorbé par le Dieu unique : le mythe cède la place à la mystique et l'art qui est l'expression de cette autre attitude spirituelle ne sera plus symbolique mais allégorique. « L'allégorie est le déploiement de la pensée mystique. Sinon elle n'est plus qu'une simple comparaison sur le plan de l'intellect et elle n'a point de valeur artistique (2). »

Or il peut y avoir des allégories chez les anciens et inversement des symboles chez les modernes. Mais ce sera une forme périphérique et dangereuse, d'où l'artiste risque de choir hors de l'art vrai. Chez les anciens, l'allégorie prendra facilement des formes extrêmes et se rapprochera ainsi de l'allégorie commune, la seule que Winckelmann ait analysée. C'est ainsi que Nemesis ou Eros n'apparaissent souvent que comme de

(1) V. 139

(2) V 141.

simples signes abstraits, de purs concepts. Inversement, dans l'art chrétien la personne du Christ prend un caractère nettement historique alors que les dieux païens étaient en dehors du temps : le général est condamné à se choisir un support d'une particularité plus marquée, sinon il ne serait qu'un concept vide, rebelle à tout contenu sensible et c'est précisément ce rapport entre les deux termes, la distance plus grande qui les sépare, qui constitue l'essence de l'allégorie. Tous les essais d'idéaliser le visage du Christ et de le rendre typique ont échoué : il doit être individuel, historique, marqué des traits de sa race. Aussi bien c'est à cause de cette précision d'une réalité particulière que la relation à l'idée qui constitue l'allégorie devient plus nécessaire. Dans l'art chrétien le particulier doit sans cesse être rapporté à l'idée et en refléter toute la signification, ce qui est le propre même de la mystique. S'il perd sa marque individuelle et apparaît comme la réalisation de l'idée intemporelle dans la réalité même de l'objet on en revient à la forme symbolique de l'art ancien où l'objet a la prépondérance et reste circonscrit dans son individualité, qui absorbe l'idée en se faisant type. Ceux qui ont cru que l'art antique était la seule forme valable ont voulu s'en inspirer à propos de sujets chrétiens et se sont rendus coupables de vrais contresens : par exemple les tentatives de représenter le Christ d'une manière qui rappelle l'Apollon n'ont jamais rien donné qui fût du vrai domaine de l'art.

De même l'usage du merveilleux est tout différent selon qu'il s'agit de l'esthétique du symbole ou de celle de l'allégorie. Pour les anciens, le merveilleux qui tient à l'intervention des Dieux dans les affaires humaines est chose si naturelle qu'il n'apparaît point comme merveilleux. C'est un tort de croire qu'il soit un des éléments essentiels de l'épopée, il n'est qu'une des données habituelles de la vie quotidienne. Ce qui, pour l'art ancien, est véritablement merveilleux, c'est au contraire l'intervention d'une force non personnifiée dans un dieu, comme celle dont les présages ou les oracles leur donnaient la notion. Ce qui est le merveilleux dans l'esthétique du mythe, c'est donc l'élément mystique, de même que le merveilleux de l'esthétique mystique sera au contraire l'élément mythique. Le véritable merveilleux dans l'Agammemnon d'Eschyle ou l'Œdipe à Colone de Sophocle, ce sont les scènes des prophéties de Cassandre, la conclusion du drame où se révèle soudain l'implacable et inexplicable puissance de la fatalité. Dans l'art moderne le même rapport ne se retrou-

vera que par interversion des termes : quand l'intervention se fera par le moyen d'un agent particulier. C'est ainsi que les scènes d'horreur que nous voyons dans les drames de Shakespeare sont toujours provoquées par l'action d'un spectre qui concrétise une obsession particulière de l'un des héros.

Ce sera donc toujours l'un des deux mouvements en directions opposées qui coordonnera et expliquera tout le reste. Bien que Solger ne se soit pas exprimé ainsi, on caractériserait exactement sa pensée en les désignant par les deux termes « d'aspiration » et de « visitation ». Le mouvement de bas en haut marque un jaillissement, une *aspiration*, un élan de l'individu vers l'idée : ce sera la pensée moderne et chrétienne, avec ce qu'elle comporte d'inquiétude, de sentiment d'abandon, de désir de miséricorde, de prière, bref ce que Hegel appelle la conscience malheureuse. La notion même d'aspiration implique un sujet fortement individualisé qui se sent séparé du divin et cherche à le rejoindre. Il a conscience de sa particularité et de sa liberté, en même temps que de la distance qui le sépare de son but. Il est le point de départ et l'idée est le but : le particulier va à la rencontre du général, il se subordonne à lui, donc c'est le général ou l'idée qui a la prééminence.

Inversement dans la *visitation* c'est l'idée qui descend vers le sujet : celui-ci la reçoit et s'en trouve illuminé. Mais il ne l'a pas appelée, il a gardé sa quiétude, il n'a pas eu de « conscience malheureuse » il reste le primordial et l'essentiel, il se réjouit de son être et du surcroît de vie qui lui vient de l'idée. Le point d'arrivée est dans la réalité et l'idée se fond dans le réel, elle se subordonne : c'est alors l'esthétique symbolique et l'art des anciens. L'union atteinte par l'*aspiration* laisse derrière elle le monde des choses, elle se réalise au-dessus de celui-ci, dans le domaine de l'idée : pour que l'idée apparaisse comme une force étrange — le merveilleux —, il faut qu'elle se retrouve en dehors du lieu où l'union s'est accomplie c'est-à-dire dans le monde qui vient d'être abandonné et qu'elle fasse un détour par l'individuel. C'est ce que nous avons dit plus haut du merveilleux dans l'esthétique de l'allégorie. Quand au contraire l'union s'est faite par *visitation*, c'est le monde du général qui reste lointain et mystérieux, le merveilleux ne peut être que de l'ordre impersonnel, comme la fatalité antique, dépouillée de toute affabulation.

Dans le monde de la visitation, dans l'art antique, les dieux apparaissent sous des formes particulières ; ils sont tout à la

fois des êtres déterminés et des puissances divines. C'est une erreur de voir en eux des notions générales ou des allégories : ils ont une existence matérielle qui n'a rien de commun avec ce que pourrait être une idée personnifiée. Chez les chrétiens, dans le monde de l'aspiration, le point attractif est la divinité rédemptrice devant laquelle disparaissent les créatures. Le polythéisme s'efface devant le dieu-un. Le monde chrétien implique une distance infinie que notre aspiration ne peut franchir que grâce à l'infinie miséricorde du rédempteur. Sans elle, il ne serait pas possible. L'idée ne peut plus être liée aussi étroitement au phénomène particulier, dans sa réalité extérieure, et l'art ne peut plus être symbolique au sens solgérien. L'union ne se fait que par l'intérieur et l'individuel ne prend de valeur que par sa fusion dans le divin. Ce n'est plus l'idée qui s'abaisse et se soumet, comme dans la visitation et le symbole, mais c'est l'individuel qui s'élève par aspiration, et la forme de l'art devient allégorie. L'art chrétien sera donc plus subjectif, moins plastique, plus spirituel, plus lyrique. D'autre part la puissance propre à l'individu, son caractère, sa liberté y auront une place prépondérante. Enfin, une des formes essentielles de l'aspiration, de l'élan, et de l'inquiétude mêlée au don de soi, étant l'amour, on comprend pourquoi celui-ci a pris une telle importance dans la poésie des peuples chrétiens, tandis que les anciens, le monde de la visitation, se laissaient aller à la joie de vivre et considéraient le moment présent comme le lieu privilégié de leur bonheur en accueillant la vie avec cette bienveillance et cette attention paisible qui leur ont fait écrire leurs épopées.

*
* *

Ce mouvement d'ascenseur et de va et vient est celui-là même qu'a choisi la pensée de Solger pour tout expliquer. Il relie le particulier et le général, mais il s'applique à n'importe quelle matière et fonctionne pour ainsi dire à tous les étages. Le particulier est en effet le général d'un plus particulier que lui et inversement. Nous avons déjà signalé un point par lequel la dialectique de Solger se distinguait de celle de Hegel en ce qu'elle n'incorporait pas le devenir historique, mais ne s'en servait que comme exemple. Cette dichotomie est une autre différence profonde par laquelle la pensée de Solger, malgré la place qu'elle donne à l'idée de mouvement et sa notion centrale de « passage », de « révélation », est en somme

statique, ou plus exactement enfermée dans une oscillation de pendule. Solger a bien eu le sentiment qu'il fallait en venir à une trichotomie et il l'a formulée implicitement, mais comme à regret et sans netteté. C'est ainsi qu'il la dissimule maladroitement derrière deux termes dont il prendra l'un « au sens large » et puis « au sens restreint ». Il considère par exemple le Beau au sens large qui comprend le Beau proprement dit et le Sublime. De même le Symbole au sens large qui comprend le symbole proprement dit et l'Allégorie. Nous verrons un peu plus loin qu'il en ira de même avec la Fantaisie. Il y aura encore une Poésie au sens large qui comprend la Poésie proprement dite et les arts plastiques. Cette trichotomie honteuse ne lui permet pas d'ébaucher cette courbe en spirales qui donne à la philosophie hégélienne sa souplesse et sa grandeur. Solger piétine sur place et son va et vient qui glisse du particulier au général, de l'objet à l'idée, du sensible à l'abstrait, de la nécessité à la liberté n'est qu'un moyen de locomotion portatif qui se transporte en tout lieu et permet de mettre de l'ordre dans la maison. Il ne permet pas d'en sortir ou du moins il n'explique point comment celle-ci continue à se construire et à se transformer sans cesse. Chaque point de départ est donné du dehors : la pensée s'applique à des matières qui lui sont livrées par des fournisseurs qu'elle ne semble pas avoir choisis et qui lui donnent seulement un prétexte et les moyens d'accomplir son travail de synthèse. Nous sommes, en d'autres termes, dans un univers clos dont on procède à l'inventaire. Si le monde chrétien et le monde antique se font équilibre en s'opposant dans leur esprit, on ne voit pas bien ce qui pourrait leur succéder. Sommes-nous parvenus au dernier étage d'où il ne nous reste plus qu'à faire le tour du propriétaire ou à démolir l'immeuble ? Ce qui viendra demain, si nous ne devons pas rester des épigones, est de l'inconnu total où nous serons transportés par un changement dont nous ne voyons pas l'amorce. Cela n'empêchera d'ailleurs point une pensée solgérienne de tout expliquer à nouveau par le symbole et l'allégorie, mais elle n'en resterait pas moins impuissante à rendre compte de la continuité du devenir.

Il s'agit donc de grouper tous les arts au moyen de ce système de coordonnées que sont le Symbole et l'Allégorie. La chose est aisée puisque le va et vient peut s'accomplir à chaque stade et qu'il y a du symbole dans l'allégorie et de l'allégorie dans le symbole. Mais il est cependant un point essentiel qu'il ne faut pas perdre de vue : c'est que le Beau ne se partage

pas entre les arts, car il est tout entier dans chacun d'eux. C'est précisément ce qui fait l'occasion permanente de querelle entre Anselme et Adalbert, c'est-à-dire Schelling et Solger. Celui-ci se voit contraint de répéter sous toutes les formes que les œuvres d'Art ne sont pas seulement des objets matériels et que ce qui en fait des œuvres d'art n'a point sa raison dans leur matière. « Considérées du point central où se place la Fantaisie, toutes les limitations sont supprimées (1) » et, après une nouvelle escarmouche, Adalbert conclut : « je voulais seulement te montrer nettement que chacun de ces arts corporels est, lui aussi, non pas un décalque de l'idée sur une matière particulière, mais l'idée elle-même tout entière et omniprésente (2). » On retrouvera donc dans chacun des arts, l'art tout entier, c'est-à-dire aussi bien la direction-symbole que la direction-allégorie.

Prenons un exemple : la poésie au sens restreint, c'est-à-dire la littérature. Le langage est « la connaissance elle-même » en ce sens que toutes nos manières de connaître se reflètent en lui, ou disons plus exactement — afin de ne pas donner à Anselme-Schelling des armes contre nous — n'existent que par lui. Or, il y a dans le langage lui-même une zone sacrée « où la connaissance apparaît tout entière comme fantaisie ou comme manifestation immédiate de la puissance créatrice de l'idée (3) ». Cette zone sacrée est celle de l'art, en l'espèce celle de la poésie. Et la poésie sera « l'univers de la poésie » ou l'univers, la totalité du divin sous l'espèce de la poésie. « La poésie englobe par ses différentes sortes tous les points de vue de l'idée (4). » Nous y trouverons donc un règne symbolique et un règne allégorique, quoique la poésie en soi et par sa situation générale soit elle-même tout entière un art de l'allégorie par opposition aux arts plastiques qui sont des arts du symbole.

La face symbolique de la poésie est l'épopée. L'idée n'y existe pas pour elle-même, mais se diffuse dans l'existence qui la porte et la soutient : le divin passe dans la vie quotidienne, il se manifeste dans des personnes, dans des actions et dans toutes les circonstances humaines. Le monde s'en trouve transfiguré et les individus tendent à prendre l'aspect de héros

(1) E., II, 102 (K. 262).

(2) E., II, 107 (K. 266).

(3) E., II, 76 (K. 243).

(4) *Ib.*, 82 (K. 248).

ou de demi-dieux (1). L'objet par cela même qu'il est une donnée, un fait accompli, est un domaine du passé, mais d'un passé hypostasié dans le mythe et transféré en quelque sorte dans l'absolu. Une épopée qui ne serait qu'un récit historique déguisé est aussi étrangère à l'art vrai que la poésie dite descriptive, expressément condamnée par Solger. Voltaire ne trouve pas plus grâce devant lui que Milton et Klopstock. Celui-là, parce que sa *Henriade* n'est qu'un récit humain sans signification éternelle, ceux-ci parce qu'ils n'ont au contraire narré que des actions divines d'un caractère purement historique « bloss zeitliches » (2).

L'épopée antique, c'est-à-dire celle d'Homère, — car Virgile, déclare Solger, s'est trompé en voulant faire une épopée nationale et ne nous « donne pas le plaisir que procure un véritable poème épique » (3) — a pour sujet le genre humain tout entier vu à travers quelques-unes de ses manifestations particulières. Elle n'a, à proprement parler, ni commencement ni fin, car elle n'a point besoin de s'insérer dans la continuité prosaïque de la vie puisqu'elle est un absolu qui s'installe dans chaque moment de la durée. Elle représente la forme la plus pure de l'épopée, étant l'espèce symbolique de la ramification également symbolique de la poésie.

Mais il existe aussi une épopée moderne qui sera d'espèce allégorique. Son point de départ ne sera plus le réel où l'idée se répand et qu'elle illumine, mais l'idée elle-même qui se crée un réel pour s'y exprimer. Nous en avons un magnifique exemple dans la *Divine Comédie*. Il ne faudrait d'ailleurs pas conclure de ce qui précède que Solger place Homère au-dessus de Dante, car il ferait remarquer — tant est commode et pratique pour se tirer toujours d'embarras, l'usage de sa clé passe-partout — que, la poésie, étant essentiellement allégorique, les plus puissants de ses rameaux sont ceux qui se tournent vers son soleil.

Le système est soigneusement ajusté. Dans l'antiquité, l'épopée, nous venons de le voir, est symbolique chez Homère qui nous en a donné par là-même l'expression la plus achevée. Mais il existe aussi un contre-courant allégorique. Celui-ci n'étant plus une fusion aussi intime que dans l'ordre absolument symbolique, on distinguera entre les deux termes tenus

(1) *Ib.*, 84 (K. 249, cf. V, 275.

(2) V. 276.

(3) V. 283.

disjoints un passage du général vers le particulier où se rencontreront les cosmogonies à la manière d'Hésiode ou de Lucrèce et un passage du particulier vers le général où prendront place les récits gnomiques, les fables et l'idylle. D'autre part, dans l'épopée moderne ou de nature allégorique, le courant principal sera naturellement allégorique et le contre-courant symbolique. Le type le plus parfait de la série sera donc l'épopée symbolique de caractère universel, comme la *Divine comédie* à côté de laquelle le conte et le roman représenteront la direction qui a son point de départ dans le particulier. Dans le contre-courant symbolique, on trouvera l'épopée de notre moyen-âge, qui sera soit de tendance vers le divin, comme la légende du *Graal*, soit de tendance humaine et tragique, comme les *Niebelungen*.

Tel est dans cet « univers » formé par la poésie ce que l'on pourrait appeler le continent symbolique de l'épopée. Un autre continent sera le continent allégorique du lyrisme. L'épopée était la fusion de l'idée dans le réel parce que nous avons nommé le règne de la visitation. Le lyrisme est au contraire l'aspiration de l'individu vers l'éternel. « Dans ce genre, la poésie qui, dans l'épopée, était passée tout entière dans son objet, apparaît elle-même comme l'activité médiatrice — (die tätige Beziehung) et la cohésion interne (der innere Zusammenhang) par quoi ce qui est séparé se réunit, bien plus, devient une seule et même unité ; alors que dans celle-là (l'épopée), l'action est transformée en matière et en produit de l'art, dans celui-ci (le lyrisme) l'art absorbe toute la matière dans son action et ne la montre qu'à la lumière de ses propres conditions internes (1). » On reconnaît là ce qui caractérise une tendance allégorique au sein même de l'allégorie. On peut aussi se rendre compte que cette ascension vers le général trouve un puissant auxiliaire dans un art qui marque mieux que tout autre l'union de l'éternel et de l'individuel, le déroulement de sensations intenses dans le schème d'une immuable généralité, c'est-à-dire dans la musique (2).

Enfin, il est un troisième continent de cet univers où s'unissent épopée et lyrisme, qui n'est ni le domaine du passé ni la terre promise entrevue et inaccessible, mais le royaume de l'idée régnant ou plutôt luttant pour régner dans le présent : c'est le drame.

(1) E., II, 86 (K. 251). Cf. V, 298

(2) E., II, 137 (K. 287), cf. V, 299.

Dans les limites du lyrisme comme dans celles du drame Solger trace encore des provinces pour y situer l'hymne, le panégyrique, le dithyrambe, le Lied, l'épique et l'épître et d'autre part la tragédie antique et le drame shakespearien, sans oublier Goethe dont il admire surtout *Iphigénie* et le *Tasse* ni son ami Tieck et le drame « romantique » qui unit harmonieusement lyrisme et épopée et « serait le vrai drame de l'époque présente, mais n'est malheureusement pas accessible au peuple » (1).

Nous avons dans ce qui précède, considéré la poésie au sens restreint et constaté qu'elle n'était point une partie de l'art, mais l'art tout entier, avec tous ses courants et ses contre-courants, dans chacun desquels passe le même flux divin. Il en sera de même si nous examinons les arts plastiques, c'est-à-dire, après l'univers de l'allégorie, celui du symbole. La sculpture est l'art proprement symbolique avec prépondérance de l'objectif. Comme il fallait s'y attendre, c'est dans l'antiquité qu'elle a trouvé son âge d'or. Le remou allégorique dans ce courant symbolique sera la peinture qui, pour les raisons inverses et complémentaires, est un art des temps modernes. L'union des deux, pendant du drame, est l'architecture.

Et la musique ? Elle tient des deux séries par d'étroites correspondances. Elle est même l'art qui serait « le plus propre à unir les arts différents pour faire converger leurs effets et à les résoudre pour ainsi dire dans un élément commun (2) ». C'est en effet, nous l'avons rappelé, dans les églises que nous trouvons aujourd'hui une synthèse analogue à ce que fut le drame antique. Mais si la musique réussit l'opération que l'intellect tente en vain, à savoir l'union intime du général et du particulier, en ce sens qu'elle intègre immédiatement notre sensibilité du moment dans une forme purement conceptuelle, elle le fait dans un domaine tout à fait spécial qui est celui du temps. Il va sans dire que l'on pourrait distinguer en elle, comme dans tous les autres arts une direction-symbole et une direction-allégorie ce qui prêterait à des développements sur la musique descriptive et la musique d'effusion lyrique. Enfin on peut la considérer comme une union du drame et de l'architecture, ce qui compléterait l'harmonie des deux séries en lui donnant une place éminente, que Solger ne lui a pas assi-

(1) V. 321.

(2) E., II, 136 (K. 286).

gnée expressément mais qui résulterait aisément de l'ordre décrit.

De cette classification que nous n'avons pas cru intéressant de poursuivre dans les détails et qui d'ailleurs n'est poussée systématiquement que dans les *Vorlesungen über Aesthetik* alors que l'*Erwin* n'en établit que les contours essentiels, il est impossible de ne pas ressentir l'artifice. Il était évident dès l'abord que le jeu du général et du particulier grâce à son mouvement de va et vient, à ses pièces interchangeables ne serait arrêté nulle part et parcourrait toutes les étapes, fut-ce au prix de détours quelquefois inattendus. Cependant il serait tout à fait injuste de ne voir là que des entrecroisements arbitraires et une fastidieuse virtuosité dialectique. En effet tout ce système est conditionné par deux idées essentielles dont il n'est que l'application et l'explication. La première est que l'art est unique dans son essence même, qu'il est un absolu tout entier présent dans chacune de ses manifestations. Solger nous met en garde expressément contre l'excès de crédit que nous pourrions accorder aux distinctions ci-dessus : « Tu vois bien, dit Adalbert à Erwin, que toutes ces comparaisons ne peuvent pas toucher le caractère propre par lequel chacun des arts est ce qu'il est. Car dans chacun d'eux se révèle la même divinité et l'univers tout entier comme quelque chose qui est pour soi avec des qualités qui lui sont absolument propres (1). » Et lorsque Anselme, revenant toujours à son point de vue, objecte que pourtant les arts doivent être des parties d'un tout puisqu'ils se complètent, comme par exemple le drame et la musique, Adalbert lui réplique : « C'est par l'essence et l'idée que tous les arts ne font qu'un, se mêlent et se pénètrent ; dans leur existence par contre ils voisinent et se déterminent réciproquement ; mais essence et existence coïncident absolument dans le domaine, où seul, ils sont arts (2). » En d'autres termes la raison pour laquelle les arts apparaissent déficients et morcelés ne réside pas dans l'art, mais dans l'imperfection de l'existence. C'est la conclusion que tire justement Erwin.

La deuxième idée fondamentale d'où procède la classification exposée plus haut, découle de la première, c'est qu'il ne faut pas chercher à ordonner les arts selon leur matière, mais selon leur loi. Il s'agit en effet de saisir « non pas des règles ressortissant à la nature vulgaire, mais des lois selon lesquelles

(1) E., II, 123 (K. 277).

(2) *Ibid.*, 124 (K. 278).

se relie sur un plan supérieur l'essence et la forme, ce qui ne peut se produire que dans la fantaisie et grâce à elle (1) ».

Ces deux idées dont l'affabulation parfois singulière ne doit faire oublier ni l'importance ni le rôle, ne sont, au point où nous sommes arrivés, que l'expression pertinente de la pensée décrite depuis le début. La révélation du divin qui est au fond de toute connaissance supérieure ne saurait se faire par morceaux. Elle est ou elle n'est pas. Qu'elle soit plus ou moins intense et qu'une sorte de hiérarchie des œuvres d'art soit possible, c'est ce que nous examinerons au chapitre prochain. Mais la vision de Dieu apporte un absolu dès le premier de ses rayons. Toute différence ne pourra donc résider que dans les imperfections de la nature, support et occasion du miracle, ou dans le mode de la révélation. En d'autres termes Solger veut juger les œuvres d'art et les arts eux-mêmes en se plaçant pour ainsi dire sur leur propre trajectoire et sans considérer rien de ce qui leur est extérieur. C'est dans la pensée d'où ils sont issus, dans le rythme de leur mouvement interne, dans ce qu'il appelle selon le langage de son époque, la manière dont s'unissent en eux le général et le particulier qu'il découvre leur loi génératrice, leur entité, je voudrais presque dire leur entéléchie. Il est de ceux pour qui toute forme est le produit spontané et organique d'une force interne et n'est jamais le résultat d'un assemblage. Il n'a fait que développer méthodiquement et à sa manière ce qui était aussi la pensée de Goethe et ce que l'on peut considérer, comme un des motifs conducteurs de la pensée allemande depuis Leibnitz (2).

(1) E., II, 206 (K. 236).

(2) Cf. Ernst CASSIRER : *Freiheit und Form*.

VI

L' « ORGANISME » DE LA FANTAISIE

On a vu dans le chapitre précédent les traces laissées par le miracle dans la nature imparfaite. Le passage de l'ineffable s'y est marqué par des vestiges qui nous invitent à répéter l'incantation. Car le divin ne se révèle qu'à la conscience et dans celui qu'il possède. Toute analyse est une destruction et l'ordre où nous avons rangé les œuvres de l'art ne doit pas avoir d'autre sens que de montrer l'indignité du réel quand il n'est pas le lieu de la révélation. Après avoir nommé les effets de l'acte par des noms qui tendaient d'ailleurs à rappeler dans l'accompli le devenir de l'accomplissement, il nous reste à considérer la force agissante. Nous nous rapprocherons ainsi toujours davantage du centre de rayonnement d'où la lumière émane avant de se diviser.

En d'autres termes, c'est la Fantaisie en soi qu'il s'agit désormais de décrire, ou plutôt de revivre en prenant conscience de ce qui en fait un « organisme spirituel ». Tous les modes de passage dont nous avons vu le point d'aboutissement, Schelling dirait : *toutes les puissances* de l'activité artistique, forment un tout dont il est possible de suivre les convergences afin de situer plus précisément leur source.

La Fantaisie est, nous l'avons dit, toute manifestation de l'idée dans la conscience ; elle est l'organe par lequel nous saisissons la révélation. Elle peut être religieuse ou artistique. Solger qui le précise expressément (1) n'ajoute pas à ces deux domaines ceux de la science et de la morale, mais il nous paraît conforme à l'esprit de sa doctrine qu'il y ait lieu de prévoir cette quadruple correspondance pour laquelle il aurait peut-être choisi d'autres noms s'il avait parfait l'exposé de son système, mais qu'il n'aurait pu omettre. La Fantaisie artistique,

(1) V. 186.

est l'esprit tout entier dont a pris possession le divin, descendu en lui sous les espèces du Beau. Elle n'est pas une fonction particulière de l'esprit, mais l'esprit lui-même dans son ensemble et avec toutes ses facultés de sentir et de connaître, l'homme tout entier avec son intelligence, ses sens, et sa raison, mais sur un plan supérieur de vie. Ce que Solger entreprend de décrire c'est l'« organisme de l'esprit artistique » et il donne au mot organisme son sens exact ; il définit des fonctions connexes et subordonnées qui, réunies, forment un être vivant. Nous retrouverons donc, transposées au niveau de la création artistique, les différentes facultés humaines, c'est-à-dire le penser et le sentir qui concourent et s'intègrent dans l'acte suprême de la connaissance.

D'autre part, le point de vue dynamique que Solger tient pour le seul vrai et qui lui permet de considérer en tout moment, non point l'achevé et l'immobile, mais une activité et un passage, lui fait discerner à chaque pas les deux directions qu'il a désignées par les mots de Symbole et d'Allégorie, de sorte que chaque perspective se trouve dédoublée. La Fantaisie où jouent toutes les puissances de notre être sera donc d'une part *Pensée*, avec ses deux attitudes, l'une tournée vers le songe, l'autre vers le réel, et d'autre part *Sensibilité*, avec les deux attitudes correspondantes, l'une tournée vers le dedans et l'autre vers le dehors. Et ces deux fonctions, seront, à leur tour, englobées dans une fonction supérieure, analogue à notre pouvoir de connaître qui unit en soi les données des sens et l'action de la pensée.

Ces distinctions que nous ne voulons pas pousser plus avant sans en avoir fait saisir au préalable la valeur concrète, répondent beaucoup moins, ainsi qu'on pourrait le craindre, à un désir d'équilibre formel, qu'à des différences effectives, discernables dans les œuvres d'art. Bien que Solger ait surtout pris soin de les construire abstraitement et d'en marquer d'abord l'enchaînement logique, il n'est pas impossible de les colorer par des exemples.

Considérons d'abord ce que Solger appelle la *Pensée de la Fantaisie*. On y trouvera selon les deux directions Allégorie et Symbole, la Fantaisie tournée vers le dedans, c'est-à-dire vers le songe et la méditation (*sinnende Phantasie*) et la Fantaisie tournée vers le dehors ou vers les images du monde (*bildende Phantasie*).

La Fantaisie méditative est de l'ordre de l'allégorie ou de l'aspiration ; elle prend son point de départ dans le particu-

lier et cherche à y retrouver l'éternel. Pour elle, toute réalité n'existe que par la signification qu'elle lui donnera. « Il en résulte des effets tout à fait paradoxaux aux yeux de l'intelligence vulgaire, car elle fait voir les objets connus de la réalité sous un jour tout autre » (1). Elle s'en empare, les travaille et les recrée pour les plier à sa méditation, elle les détruit en quelque sorte dans la mesure où elle les transfigure. Aussi les hommes du commun ne comprennent-ils pas et n'y voient qu'une bizarrerie dont ils se moquent. Ici Solger songe à Dante dont il donne la *Divine Comédie* comme l'œuvre la plus typique de cette série (2). Le réel change à tout instant d'aspect, comme les formes et les reflets des nuages, si bien qu'une quantité innombrable de pensées et de significations peuvent s'y rattacher. Mais l'objet de ces métamorphoses reste objet du monde réel, figure déterminée et particulière. Ce qui change en lui, c'est le *verso* spirituel, le sens, et l'âme qu'il puise dans les lumières du monde intérieur. Il n'y a point de poésie dans l'abstrait et le courant le plus allégorique de l'allégorie, celui qui roule dans le songe et reflue même vers l'intérieur, emporte avec lui les images du monde, avec leur netteté et leur couleur.

Cependant, il y a lieu de remarquer que l'œuvre de la Fantaisie méditative ne peut pas être absolument universelle, car elle ne se comprend pleinement que d'un seul point de vue qui fut celui de son auteur. Elle exige toujours une « clef » qui n'est donnée que par la connaissance d'une époque et d'une certaine conception de l'univers.

La deuxième direction de la Fantaisie, prise au sens étroit, sera tournée non plus « nach dem Wesen », mais « nach der Gestalt » (3), c'est-à-dire vers le dehors et de nature symbolique. Solger la nomme *die bildende Phantasie*. Ce n'est plus la pensée qui y prédomine, mais les images ; elle est plasmatrice et se diffuse tout entière dans le concret. Elle se donne une forme particulière et vit en elle. Elle crée sur terre un monde de dieux et de demi-dieux qui semblent vivre de leur propre vie. Elle n'a point besoin pour être comprise d'être replacée dans une perspective idéale, elle est pleinement universelle. On reconnaît là les caractères des dieux antiques dont Solger souligne avec force l'individualité pour nous mettre en garde, exactement comme Hegel le fera avec plus

(1) V. 196.

(2) V. *Ibid.*, et E., II, 216 (K. 344).

(3) E., II, 172 (K. 312).

d'ampleur, contre une interprétation allégorique de la mythologie grecque. « Les dieux et Zeus lui aussi, ont un caractère déterminé et ne nous apparaissent pas comme des essences personnifiées (*selbstbewusste Wesen überhaupt*), mais comme des êtres qui sont doués de telles et telles qualités précises et non point d'autres » (1). Il en est ainsi chez Eschyle et chez Homère. Les personnages, soient-ils des dieux, sont soumis au destin comme les mortels et leurs caractères sont essentiellement humains. S'ils n'avaient été que des notions abstraites représentées sous des apparences humaines, ils auraient gardé dans leurs attitudes quelque chose de raide, de singulier, de contraire à la nature, ainsi que nous pouvons le constater chez les Egyptiens (2). Au contraire, chez les Grecs et Homère en particulier, qui, par opposition à Dante, peut-être considéré comme le représentant le plus parfait de la fantaisie plastique, tout prend un caractère concret : les hommes et les choses, les événements même forment un univers indépendant du poète et du lecteur. Ils s'offrent à nous comme régis par leur propre nécessité sur laquelle la liberté de l'artiste n'a point de prise. Nous retrouvons entre la Fantaisie plastique et la Fantaisie méditative l'opposition déjà signalée entre le monde ancien et le monde moderne, le règne de la nécessité et celui de la liberté (3). C'est également ce qui nous explique pourquoi les artistes de l'antiquité ont pris leurs sujets dans la tradition, tandis que les modernes les ont le plus souvent tirés de leur propre fonds (4).

Tels sont les deux courants contraires de la Fantaisie au sens étroit, ou Fantaisie de la Fantaisie qui s'illustrent par les deux grandes figures de Dante et d'Homère. Cependant, remarquons encore une fois qu'il ne faut pas s'enfermer dans des distinctions trop étroites. Si nous n'y prenions garde, nous retomberions dans les contradictions insolubles rencontrées au début de cette enquête et nous commettrions la faute de juger de ces choses « du point de vue de l'intelligence vulgaire ». Dans le règne de la fantaisie, tout est activité, création, devenir : ce qui est créé par cette force divine ce sont des œuvres qui ont le caractère de la vie, c'est-à-dire une forme organique où les contraires voient et concourent.

(1) V. 192.

(2) V. 192.

(3) E., II, 204 et 222 (K. 334 et 347).

(4) *Ibid.*, 219 (K. 346).

L'entendement circonscrit des notions mortes, des schèmes vides. La fantaisie appelle à l'existence un tout habité par une âme, ce que Hegel nommerait dans son langage un Universel concret. « Encore une fois, précise Adalbert, la direction vers le dedans se trouve unie à celle qui va vers le dehors » (1). C'est un des mérites de Solger d'avoir fortement marqué, fût-ce au prix d'une dialectique souvent rebutante, le caractère organique, la vie indépendante et complexe de toute œuvre d'art. Erwin observe à sa grande satisfaction que, selon l'exposé d'Adalbert, l'art n'est véritablement présent que s'il réunit d'une manière les deux directions (2). N'était-ce pas d'ailleurs ce qui avait été postulé dès le début sous une autre forme, lorsque tous les interlocuteurs étaient tombés d'accord qu'il fallait trouver comment le général et le particulier, l'idée et l'existence, pouvaient se fondre dans un phénomène ? Il en résulte, ainsi que nous l'avons indiqué plus haut dans un autre contexte, que le symbole est toujours coloré d'allégorie et inversement. « Il y a donc déjà dans la création d'images concrètes (im Bilden) une union nécessaire avec la pensée méditative (mit dem Sinnen) » (3) et il ne s'agit jamais que de la *prédominance* de l'un des deux courants. Cependant, par une sorte d'expulsion périphérique et de dégagement centrifuge de ce qui est moins essentiellement apparenté au système dominant, les complémentaires se trouvent repoussés vers leurs formes extrêmes. Dans l'art ancien, la précision des images et des notions, celle des contours et des pensées, bref la nature concrète et symbolique des œuvres, fait que tout ce qui doit être d'ordre général prend un caractère allégorique plus marqué et s'éloigne davantage des données immédiates. Chez Eschyle ou Pindare, par exemple, toutes les réflexions, les enseignements moraux, les récits isolés ne se comprennent pas d'emblée, mais seulement si l'on a établi certaines correspondances abstraites. « Le chœur chez Eschyle n'intervient pas dans l'action de la même manière que chez Sophocle ; il a un sens général et allégorique de même que les péripéties particulières ne se rapportent à l'action principale qu'allégoriquement, grâce à des prémonitions, des répétitions ou autres choses du même genre. Ainsi, dans *Agamemnon*, les chœurs racontent le plus souvent des faits

(1) E., II, 218 (K. 345).

(2) E., II, 213 (K. 342) et *ibid.*, 178 (K. 316).

(3) E., II, 205 (K. 335).

de l'histoire des Pélopidés, qui nous sont présentés comme des présages ou des figures sans être directement reliés à la trame de l'action. Or, c'est précisément cette sorte de rapprochement qui constitue l'essence de l'allégorie » (1). C'est pour la même raison que l'idée de nécessité est demeurée dans l'art antique absolument abstraite et ne s'est incarnée dans aucune divinité. C'est pour une raison inverse que dans l'art moderne et surtout dans la tendance la plus allégorique, certaines descriptions du monde extérieur ont une crudité « offensante ». C'est une preuve de la force prépondérante de la fantaisie qu'elle rejette presque complètement vers le plan de la conscience vulgaire tout ce qui n'est pas sien. Nous le constatons parfois chez Dante, dans les récits de l'Enfer et du Purgatoire.

Que faut-il entendre par *sensibilité de la Fantaisie* opposée à cette pensée de la Fantaisie dont nous venons de préciser les deux directions ? Elle est, toujours à l'intérieur de l'imagination créatrice, ce qu'il y a en elle de réceptivité, d'abandon aux influences du dehors, l'on pourrait presque dire de jouissance sensuelle, si l'on ne craignait de créer une confusion avec les termes du langage courant. C'est en effet, dans le domaine de la Fantaisie, la transposition de notre pouvoir de sentir et par là il faut entendre non seulement nos facultés sensorielles, mais aussi nos facultés émotives ; c'est le point de vue de la sensibilité en son sens le plus large qui comprend à la fois les sens et le cœur. Solger emploie le terme de *Sinnlichkeit der Phantasie* dont la traduction littérale serait sensualité de la Fantaisie, mais il ne saurait y avoir de doute sur la portée plus générale de l'expression. Celle-ci n'a été choisie, est-il dit dans les *Vorlesungen* (1), que pour indiquer qu'ici la conscience est plongée tout entière dans l'existence et que l'Idée se développe seulement dans les oppositions de celle-ci. Aussi n'y trouve-t-on plus l'unité ni l'universalité de la Fantaisie plastique et de la Fantaisie méditative. Cela veut dire en d'autres termes que l'artiste se donne tout entier aux impressions reçues, se laisse posséder soit par la puissance de l'image, soit par la violence de la passion. Il est pris par le particulier sous son aspect sensible, objet isolé ou sentiment.

En direction du dehors, c'est-à-dire dans le courant sym-

(1) V. 194.

(1) V. 203.

bolique à l'intérieur du courant principal également symbolique, ce sera l'abandon à l'objet en tant qu'objet, une docilité au réel où ne se mêlera nulle protestation, qui n'aura aucun arrière-plan spirituel et s'absorbera tout entière dans la représentation du donné. C'est ce que Solger appelle en des termes qui paraissent d'abord énigmatiques : « l'exécution sensible » (*sinnliche Ausführung*), et ailleurs d'une façon plus explicite « exécution sensible de la forme » (*sinnliche Ausführung der Gestalt* (1)). Il entend désigner par là une catégorie bien déterminée d'œuvres d'art, comme certains sujets de la statuaire grecque qui ne valent que par le fini dans l'exécution et n'expriment en aucune manière rien de général. Par exemple, le Mercure ou le Faune du Belvédère où ne transparaît point le concept mythologique du faune ni de Mercure, mais qui rendent seulement sensibles dans leur perfection des aspects du corps humain. De même certaines statues de gladiateurs, d'Apollon ou de Bacchus dans des positions quelconques, ou d'hommes occupés à des actions familières qui n'ont d'autre but que de fixer une belle image. « Toute l'idée s'épuise ici dans une donnée particulière (2). »

Cette soumission au réel, cette exécution docile aura naturellement une étroite parenté avec la Fantaisie plastique qui est l'autre direction symbolique de la Fantaisie. Mais celle-ci n'était qu'un remous d'un courant allégorique, ce qui doit empêcher de les confondre. *La bildende Phantasie*, crée des œuvres d'une portée plus générale, car elle est du règne de la pensée et non de la sensibilité. Elle ne nous propose point un sujet aussi étroitement borné, une attitude fortuite, en aucune manière « ein momentanes Faktum ». Chaque action s'y exprime comme idée, et y est conçue comme typique » (3) : ainsi l'Apollon du Belvédère. Le serpent qu'il tue n'est pas figuré : tout se concentre sur le sujet principal et l'on sent que l'artiste a voulu rendre le dieu dans sa divinité à propos de l'un de ses actes, mais n'a pas été séduit seulement par la beauté d'un geste ou l'attrait d'un épisode. Autrement, il n'aurait pas manqué de faire un groupe, de s'attacher à des détails, d'enclorre plus étroitement son œuvre dans les contingences de la vie et elle eût été du type de la *Sinnliche Ausführung*. « Une œuvre de l'exécution sensible ne peut pas être

(1) E., II, 181 (K. 318).

(2) In dem besonderen Faktum, V. 208.

(3) V. 207.

ramenée à une notion spécifique, mais uniquement à celle de perfection en général et ce que la Fantaisie y crée, elle le tire d'une image isolée dans laquelle « elle se plonge », dont elle « s'enivre » et où elle « ne tend à rien d'autre que d'achever dans sa perfection la chose réelle et présente » (1). Les apparences sensibles n'ont pas d'autre sens que ce qu'elles sont, elles ne portent point d'idées qui débordent autour d'elles, l'action qu'elles représentent est indifférente et l'œuvre n'a pour but que de faire percevoir la beauté de la forme et le fini de l'exécution.

Il n'en reste pas moins que, par leur parenté essentielle, Fantaisie plastique et exécution docile sont étroitement unies. C'est pourquoi nous trouvons les plus beaux exemples de l'une chez le plus typique représentant de l'autre, chez Homère, où tous les détails du monde extérieur apparaissent comme détachés, circonscrits et transfigurés par la puissance du poète (2).

Dans la sensibilité de la Fantaisie, à côté du courant symbolique tourné vers le dehors que nous venons de caractériser, il y aura le remous allégorique tourné vers le dedans. Au lieu d'être conquis par une image, l'artiste est alors possédé par un sentiment. C'est ce que Solger appelle *l'Emotion* (*Rührung*). « L'existence tout entière des choses y est déterminée par leur influence sur nos impulsions » (3), l'âme est sous l'empire d'une émotion particulière et dominante qui lui fait oublier tout le reste ou le colore de la même nuance. Ce sentiment devient tout puissant et se reflète partout. Alors que dans l'antiquité, l'impulsion instinctive s'emparait de la forme extérieure « et s'y déchargeait pour ainsi dire », « y trouvait tout son apaisement », c'est l'inverse qui se produit dans le contre-courant du même fleuve. Les objets extérieurs n'y sont évoqués que dans la mesure où « ils suscitent et satisfont la force instinctive qui nous meut ». Il ne faudrait pas cependant songer ici à des mouvements passionnés et fugitifs, à cette impression commune qu'éveille en nous ce qui nous intéresse momentanément, mais à ces emportements de l'âme qui nous ont conquis tout entiers, nous pénètrent et changent l'aspect de notre univers. Ce que nous ressentons est conçu comme « le principe de la conscience humaine » comme « un

(1) V. 204 et E., II, 181 (K. 318).

(2) V. 210.

(3) E., II, 223 (K. 348).

état général de réceptivité ». « La Fantaisie tout entière doit donc se transformer en sentiment, mais en un sentiment où elle se sente éveillée et satisfaite, complètement et jusque dans ses profondeurs, par son objet. Or, c'est pour cette sorte de Fantaisie que nous voulons réserver le nom d'émotion (*Rührung*) qui a été si souvent profané » (1). L'œuvre la plus typique à cet égard est le *Werther* de Goethe.

*
* * *

C'est ici que, d'une façon assez surprenante, se place chez Solger la notion d'*Humour*. Il ne nous semble pas toutefois qu'elle soit rattachée par des liens artificiels. Comment, dira-t-on, l'humour peut-il être mis dans le voisinage d'œuvres comme *Werther*, qui en sont si complètement dépourvues ? N'est-il pas au contraire une sorte de détachement, de protestation souriante, de jeu intellectuel ? Qu'a-t-il de commun avec l'effusion, le lyrisme, la passion, l'exaltation sentimentale qui se livre aveuglément et va jusqu'à détruire la vie parce qu'elle la trouve à la fois trop riche et trop avare ?

Solger raisonne différemment. Notre sensibilité, dira-t-il, ce que nous appelions jadis le cœur par opposition à l'esprit, et ce qu'il nomme *Gemüt*, est, soit emportée par une grande et unique passion, comme *Werther*, soit éparpillée en de multiples incidences. Elle n'est plus alors un tout indivisible et d'une seule couleur affective, mais une faculté générale de sentir qui s'abandonne aux impressions du dehors et se laisse modifier par elles en prenant plaisir à leur diversité. A la différence de l'exécution docile (type gladiateur), et de la passion maîtresse (type *Werther*), cela suppose une certaine indépendance du cœur à l'égard de ses sensations. Il s'y complait pourtant et s'abandonne à leur charme propre, sinon nous ne serions plus sur le plan de la sensibilité, mais sur celui de la « pensée » de la Fantaisie. Mais il les domine en même temps et se maintient dans une position centrale d'où il les regarde avec complaisance. Il les accueille avec une égale ferveur, une même aptitude à en goûter les particularités savoureuses. L'humour est « ce point de vue tout à fait universel de la sensibilité (1) »,

En effet, l'humour implique une égalité d'âme par laquelle

(1) E., V, 182.

(1) V. 215.

le sujet se dégage en quelque sorte de son individualité propre et se hausse en un certain sens au niveau de l'universel ; mais il reste en même temps complice de la sensibilité : et cette forme d'universalité est une « dispersion de l'idée » dans l'existence où chaque apparence particulière se trouve ainsi dotée de quelque chose d'essentiel.

Sur le plan de la sensibilité, l'humour est donc plus près de la perfection artistique que ne l'est la docilité au réel ou l'abandon à la passion, ou même la « sentimentalité en général ». Il unit l'idéal et le sensible dans un équilibre où l'un et l'autre se trouve, à sa manière, victorieux et sacrifié. L'idée s'y révèle impuissante et c'est pourquoi il y a de la mélancolie en lui, mais elle transparaît dans le sensible comme son unité essentielle et laisse à la représentation de la vie un caractère de bienveillance, même de tendresse (1). L'humour contient donc en lui ce qui s'était différencié d'une part en ce que nous avons appelé docilité au réel (*sinnliche Ausführung*) dont la règle est la représentation du particulier sous sa forme la plus individuelle et la plus achevée et d'autre part il contient aussi ce qui était devenu méditation intérieure sous l'impulsion de la sensibilité. Il est donc bien du niveau de la « sensibilité » de la « Fantaisie », mais là où se rejoignent la tendance symbolique et la tendance allégorique, donc le terme le plus éminent de cette série. Il va de soi que le terme d'humour doit être pris dans sa plus large acception, car c'est à l'Arioste, au Goethe des *Elégies Romaines* et avec certaines réserves à Jean Paul que Solger fait allusion ici.

*
* * *

De même que nos facultés de penser et de sentir convergent dans notre faculté supérieure de connaître, il y aura dans la fantaisie — expression de tout notre être — à côté de l'analogie de la pensée (fantaisie méditative et fantaisie plastique) et de l'analogie de la sensibilité (docilité au réel et émotion), une intelligence de la fantaisie qui sera la manifestation suprême de l'activité artistique.

Le rôle de l'entendement est de relier intuition et concept, les données des sens et le travail de la pensée. Il ne s'agit pas ici de renier nos principes et de quitter le domaine de la Fantaisie où nous avaient conduits précisément les inextricables

(1) E., II, 231 (K. 354).

contradictions de l'« intelligence vulgaire » ; nous n'oublions pas que sur tous les plans d'action artistique considérés jusqu'ici, nous n'avons pas cessé de postuler l'union du général et du particulier, la fusion de l'idée dans l'apparence, qui constitue la donnée nécessaire et fondamentale en dehors de laquelle l'art n'existe pas. Cependant, le parallélisme des fonctions de l'esprit, qu'elles s'exercent dans la vie quotidienne ou dans le règne privilégié du divin, nous conduit à chercher quel est l'organisme supérieur de la Fantaisie où intuition et réflexion concourent.

En effet, toutes les œuvres que nous avons réparties jusqu'ici dans les différents faisceaux de l'activité créatrice participent toutes de sa lumière, par cela seul qu'elles sont des œuvres d'art. Néanmoins, l'écart des rayons nous incite à en rechercher le centre. L'angle de divergence doit diminuer à mesure que nous nous en rapprocherons. N'y a-t-il pas une sorte de cerveau du génie artistique où l'imagination et la sensibilité, les intuitions de l'esprit et celles des sens, servent à l'élaboration d'une œuvre commune pleinement harmonieuse ? Ne verrons-nous pas « chez le poète, la pleine conscience et la pleine maîtrise de ses moyens ; il se meut avec une égale aisance entre l'idéal et le sensible, et nous percevons dans l'œuvre, la beauté la plus achevée : elle incline tantôt vers le beau, au sens étroit, tantôt vers le sublime, si bien que ni l'un, ni l'autre, ne l'emporte de façon définitive » (1). Cet art divin doit « tout embrasser », apporter avec lui « la vision la plus claire et la plus pénétrante » ainsi que l'apaisement (2).

Cependant, nous ne sommes pas encore à l'origine même du faisceau lumineux et, si minime qu'il soit encore, il restera un léger écart entre la direction du symbole et celle de l'allégorie. Songeons, en effet, qu'à l'intérieur même de cet entendement de la Fantaisie, il subsiste entre des génies que l'on voudrait déclarer égaux des différences profondes. Tel est, en effet, le problème. Solger a voulu distinguer et situer pourtant à ce même niveau supérieur de l'art des poètes comme Sophocle, et sous certains rapports, Goethe d'un côté, Shakespeare et Cervantes de l'autre. Il a voulu rendre compte des raisons pour lesquelles il était permis d'admirer également les plus grands parmi les anciens et les modernes. Le brillant paradoxe de Lessing ne suffisait pas pour justifier

(1) V, 223.

(2) E., II, 241 (K. 361).

que Shakespeare fût l'égal de Sophocle. Les développements des frères Schlegel restaient dans le cadre historique et Solger leur reproche, comme à Schiller, de rester « sur le plan de l'intelligence vulgaire ». Il entend, quant à lui, fonder cette différence métaphysiquement, dans l'en-soi de la pensée. Aussi n'a-t-il recours qu'à des distinctions inhérentes au mouvement de l'activité créatrice, résultant des rapports de l'esprit avec la matière à laquelle il confère une valeur d'art.

Or, cet entendement esthétique ne se contentera pas tel l'entendement vulgaire, d'osciller sans arrêt entre des données qui lui sont fournies du dehors (1) : il se prend lui même aussi pour sa propre matière, il est inclus dans le produit de son acte, il crée. Mais, par là-même reparaissent, si proche que soit le centre où elles sont unies, les deux directions du symbole et de l'allégorie. En effet, l'intelligence artistique, au sens où Solger l'entend ici, n'agit toujours que selon des directions inverses et symétriques. Elle doit, ou bien développer l'unité en ses termes opposés, ou bien réunir ceux-ci en elle (2). Ce sera, d'une part, la direction de haut en bas ou vers le dehors que nous avons apparentée au symbole et appelée aussi « visitation » pour laquelle Solger choisit à ce niveau supérieur le terme de *Contemplation* (Betrachtung) et d'autre part, celle de bas en haut, de l'allégorie, de l'aspiration, qu'il appelle *l'Esprit* (Witz).

Il n'est pas possible de séparer Contemplation et Esprit aussi nettement que nous l'avons pu faire pour le moment-pensée et le moment-sensibilité, car ils se trouvent l'un et l'autre au centre de l'esprit esthétique (3). Ils participent à la fois du symbole et de l'allégorie parce que les directions ne partent pas de points extrêmes, mais du centre. Cependant, on sent bien dans les génies poétiques dont Solger veut définir la nature, Sophocle et Goethe, Shakespeare et Cervantes, une orientation différente. On voit chez les premiers une prédominance de la contemplation, de la sérénité, de l'acquiescement, si l'on veut prendre le vocabulaire que nous proposons : de la visitation, et chez les autres, une plus grande indépendance spirituelle, une nuance même de détachement et de jeu.

C'est en se représentant le problème dans ses données concrètes que l'on saisira seulement la juste valeur de ces termes

(1) E., II, 242 (K. 362).

(2) 2, V. 224.

(3) V. 225.

dont le choix paraît au premier abord arbitraire. Et l'on ne saurait contester que la construction posée par Solger ne soit solide et ne réponde à son objet. Mais il est un point auquel il faut bien prendre garde, sous peine de ne plus comprendre : symbole et allégorie ne sont pas seulement des directions opposées. L'œuvre d'art est toujours, en quelque sorte à leur confluent, puisqu'elle est dans la totalité de la révélation une et inanalysable en soi. Elle est là où ils disparaissent dans l'étincelle divine. Symbole et allégorie sont un certain ordre de subordination avant et autour du moment de la fusion. Supposons, comme nous l'avons dit plus haut, d'un côté, la réalité sensible et de l'autre l'idée. Si la prééminence est accordée au réel, c'est lui qui est le terme du mouvement, le but du passage, l'idée vient en lui et s'y épanouit ; elle consent à ses modalités particulières qu'elle transfigure sans doute par sa présence, mais qu'elle ne discute point. La visitation est un hommage du divin au terrestre : l'idée s'oriente vers le particulier et le « contemple » en s'y retrouvant elle-même. Le réel est à la fois le centre d'attraction, le pôle magnétique et le lieu de la réalisation. Il y a là nécessairement une affirmation, ce que Solger appelle une « direction positive » et ce que nous aimerions mieux nommer un « consentement au réel ». Il s'ensuit un sentiment de calme, une sécurité heureuse, de plénitude, d'équilibre, bref un art tel qu'on se représentait alors celui de l'antiquité et dont la maîtrise, l'objectivité goethéenne semblaient retrouver l'essence. Ce point de vue est, sans aucun doute, la vraie maturité de l'art (1) : Comme exemple je ne te nommerai, dit Adalbert, pour être tout à fait net, que Sophocle, à côté de qui, s'il me fallait faire un exposé historique complet, je ne pourrais placer que bien peu d'autres... Tout y est présence et accomplissement, tout y baigne dans la beauté, le sublime y est gracieux et la grâce sublime ; les choses les plus lointaines et les plus hautes y sont reliées aux plus quotidiennes par les liens les plus étroits et les plus évidents que la pensée noue avec nature et facilité. Aussi n'est-ce pas étonnant que l'on ait cru trouver en lui, parce qu'il a poussé à sa perfection l'art antique, des choses qui ne sont pas de l'antiquité et qu'on ait même voulu le considérer comme un prophète du christianisme. Cependant, il n'a fait que porter à sa maturité l'art des anciens et s'il mérite cette gloire dont

(1) E., II, 244 (K. 364).

on le croyait digne, c'est dans la mesure où la perfection contient les germes de tout » (1).

Si, au contraire, la prééminence est accordée à l'idée, c'est que le réel est insuffisant ou discuté. La direction de bas en haut, l'allégorie est une aspiration de l'imparfait vers la perfection. Elle suppose, en un certain sens, une condamnation du réel qui apparaît contradictoire. Alors que la Contemplation était de signe positif, l'attitude inverse du *Witz* est de signe négatif. Il n'est possible que par la contradiction (2) : l'idée y est présente : mais moins à l'état de réalisation que comme un idéal : il n'y a donc plus en lui la sérénité, l'équilibre et la paisible assurance qui régnaient dans l'ordre de la contemplation. Le *Witz* est bien l'inverse et le complément de la *Betrachtung* et c'est bien dans son sens propre — élargi et rehaussé comme tous les autres termes typiques — que Solger emploie ce mot. On pourrait sans doute remarquer qu'il s'est laissé guider par l'étymologie : c'est bien, en effet, une forme de pensée en voie de connaître, de savoir, de Wissen, en qui se lient des connexions idéales et qui se détache des réalités sensibles pour les juger. C'est bien une des manières par lesquelles il s'oppose à la contemplation, à la réceptivité passive. Mais — il y a plus. Ce sont les qualités propres à l'esprit, dans sa plus haute dignité, qui se manifestent dans l'esprit caustique. On explique le *Witz*, l'esprit à facettes et à saillies, comme une faculté de découvrir facilement des ressemblances (3), mais, ajoute Solger, ce n'est là qu'une faculté de l'intelligence vulgaire. C'est un jeu avec les procédés de la logique, qui peut être divertissant, mais ne sera jamais de l'art. Dans l'habileté à découvrir des ressemblances ne réside donc pas l'esprit vrai qui n'est pas concevable sans la conscience de l'unité foncière (4). L'esprit sera différent de la plaisanterie ou de l'impertinence qui n'en sont que des formes basses hors du règne de la fantaisie. Cependant, il est impossible de ne pas voir la parenté de l'un et de l'autre qui justifie l'emploi du même mot. L'esprit vrai est le génie artistique lui-même, mais d'un point de vue spécial (5). Lui aussi voit les contrastes, les éléments opposés et dissemblables que pourtant un lien unit. Comme l'esprit caustique, il fait

(1) E., II, 245 (K. 364).

(2) V. 230.

(3) V. 231.

(4) *Ibid.*

(5) *Ibid.*, 232.

des rapprochements inattendus, mais il soutend aussitôt à la diversité du réel l'unité de l'idée et c'est bien là que réside le caractère essentiel de l'activité artistique. Ce que nous appelons « un trait d'esprit » est la forme embryonnaire et souvent caricaturale du génie artistique : c'est une synthèse qui crée une intuition nouvelle, des rapports jusque-là invisibles. Ainsi la matière qui semblait morcelée en termes isolés, étrangers les uns aux autres, est montrée tout à coup « d'une façon surprenante, comme portant la plénitude de l'intuition et pénétrée d'essentiel » (1). Le faux esprit se contente d'une simple coïncidence. Mais là où l'étincelle jaillit, il y a déjà une minime parcelle de la flamme. Aussi bien, l'esprit sous sa forme supérieure, n'est pas seulement lié au comique, « c'est une des manifestations de l'entendement esthétique en action qui règne d'un bout à l'autre du domaine de l'art, mais dans une direction déterminée » (2). Elle peut avoir des effets aussi bien tragiques que comiques : elle nous fait voir l'idée soudain « sans intermédiaires, sans rattachements progressifs, affleurant à la surface même des choses » (3). Cela n'empêche d'ailleurs point que cet art ne comporte les plus riches et les plus nombreuses combinaisons et qu'il ne soit beaucoup plus que l'art de nature contemplative, susceptible de multiplier indéfiniment ses rayons.

L'esprit, au sens élargi que lui donne Solger, est donc le propre de certains génies qui lui semblent dignes d'être égales à Sophocle à qui cependant ils ne ressemblent pas : Shakespeare, Cervantes et aussi l'Arioste. Ainsi se complète cette construction théorique qui permet d'attribuer des titres égaux à des œuvres aussi dissemblables qu'*Antigone*, *Otello*, *Hamlet*, *Don Quichotte*, *Le Roland Furieux*. L'esthétique de Solger avait eu en effet pour but, sans doute de situer à leur place et selon leur loi propre, les œuvres d'art, mais aussi de mettre les chefs-d'œuvre incontestables hors de pair, pour ainsi dire sur un plan d'égalité, quelles que soient leurs dissemblances. On pouvait se demander comment pareil but serait atteint. Les positions générales de la doctrine que nous avons précisées dans nos premiers chapitres semblaient créer à cet égard une difficulté singulière. La vision du Beau grâce à cette révélation que la Fantaisie nous permet de saisir, ne serait-elle pas toujours également divine ? Poser une diffé-

(2) E., II, 250 (K. 368).

(3) E., II, 254 (K. 371).

(4) *Ibid.*, 255 (K. 371-2)

rence quantitative n'eût été qu'un expédient trop grossier et au demeurant bien paradoxal dans ce règne de la qualité.

Solger avait le sentiment impérieux que toute œuvre d'art est un absolu et il ne put cependant refuser d'admettre qu'il fallait tout de même consentir à une hiérarchie. Comment réintroduire dans l'absolu cette notion de degré, c'est-à-dire de relatif ? N'était-ce point une gageure qu'il ne pourrait résoudre qu'en apparence et par une logomachie dialectique ? Cependant, il y parvient sans subterfuge en trompe-l'œil et grâce précisément à sa conception d'une activité créatrice (ou récréatrice chez le spectateur) qui nous fait saisir le Beau comme une révélation. Le Beau est un absolu comme le mouvement, ou comme la lumière, ou comme la vie. C'est la fantaisie qui l'appréhende, et, dans le moment où il se laisse appréhender, il est lui-même, comme un tout individuel, un sentiment d'une qualité particulière, une vision d'une nuance à part, une sorte d'expérience interne que l'on ne saurait confondre avec aucune autre. Mais si le beau se pose ou se présente comme un absolu, il n'en résulte pas nécessairement qu'il ne doive point y avoir en lui de hiérarchie. Nous le comparons à un fait en-soi, nouveau, d'un ordre transcendant au mécanisme, comme la vie : il ne nous vient pas à l'idée de contester qu'il n'y ait des formes supérieures de vie, du moins que nous ressentons comme telles. Si nous cherchons à les définir, nous distinguerons des composantes ou des fonctions et nous dirons que les formes supérieures sont celles où l'organisme total harmonise le mieux et leur intensité et leur diversité.

C'est ce qu'a fait Solger en définissant les éléments de l'expérience esthétique qui ne se distinguent qu'à l'analyse et se confondent lorsqu'ils convergent dans l'aperception de la beauté. L'organisme le plus parfait n'est pas celui dont les organes sont le moins individualisés, il est celui dont les fonctions sont le plus exactement différenciées et qui pourtant les unit sous la dépendance la plus stricte à tel point qu'elles ne forment plus que des parties indissolubles d'un tout.

Ces éléments constitutifs du beau, Solger ne pouvait les désigner que par des termes très extensifs, puisqu'il établissait une théorie de l'art en-soi. Mais ils n'en recouvrent pas moins une réalité dont la teneur se précise aisément pour les cas particuliers dans les limites formelles qu'il a tracées. Le général et le particulier, le spirituel et le sensible entrent en des combinaisons où s'établit la prédominance tantôt de l'un,

tantôt de l'autre. Ils sont comme les fonctions inhérentes à la vie dont la convergence entretient la vie. Ils sont comme les fonctions organiques, susceptibles de plus ou de moins et leur fusion s'accomplit à des niveaux différents. Ils jouent pour ainsi dire sur toute l'étendue de notre être, c'est-à-dire dans le sentir, dans le rêver et dans le comprendre. Si la sensation et le songe nous apparaissent comme deux provinces auxquelles nos prédilections fortuites pourront seules attribuer une valeur inégale, on ne contestera point que le domaine de la connaissance ne soit supérieur aux deux autres, parce qu'il les embrasse et les domine. La pensée contient le rêve et la contemplation absorbe le sensible. Le rêve dirigé par la raison crée l'intelligence, le sensible refondu par l'esprit produit une œuvre autonome qui vit par elle-même et participe de l'un et de l'autre. C'est à ce niveau que Solger appelle *l'entendement de la fantaisie* par opposition à la *pensée* et à la *sensibilité de la fantaisie*, qu'il placera les plus hauts chefs-d'œuvres. Dans ceux-ci, les tendances constitutives sont à la fois le plus marquées et le plus fondues. Dans *Œdipe à Colonne*, par exemple, nous admirons autant la puissance de réflexion que les marques d'une fantaisie plastique (1). Il en est de même dans les œuvres les plus géniales de l'art chrétien, comme *Don Quichotte* ou les drames de Shakespeare. La différence, à ce niveau, n'est plus estimable en degrés dans la perfection, mais ne peut se caractériser que par une prédominance, soit du symbole, soit de l'allégorie, dont aucun n'est, en soi, préférable, et qui marque seulement les nuances propres à l'art antique ou à l'art moderne.

Contemplation et esprit ne s'excluent pas mutuellement. Bien plus, ils se confondent pour une grande part, laissant un certain excédent, soit dans un sens, soit dans l'autre. Ils sont unis, au centre de l'activité créatrice, comme le sont la pensée et la représentation dans l'acte d'intelligence, alors que le songe et la sensation, à un niveau inférieur, étaient beaucoup plus nettement séparés. Ils ne peuvent pas être aussi exactement distingués, que la fantaisie et la sensibilité, car ils sont l'un et l'autre dans la zone centrale de l'esprit esthétique. Celui-ci pourrait être figuré par une ellipse dont les deux pôles seraient la fantaisie et la sensibilité et qui décrirait sa courbe enveloppante et parfaite où tout rayonnement de l'idée reste joint à quelque réalité particulière et toute forme individuelle à l'essence (4).

(1) V. 239.

(2) E., II, 271 (K. 383)

VII

ENTHOUSIASME ET IRONIE

Il n'en demeure pas moins qu'après les distinctions faites au chapitre précédent, et en dépit de la prééminence des dernières sur toutes les autres, l'édifice semble encore inachevé. La dichotomie subsiste quoi que nous nous sentions parvenus au terme. L'unité que nous avons eue pour but continuera-t-elle donc à nous échapper ?

Or il se pourrait que ce fût là seulement l'une des façons dont l'intelligence vulgaire nous abuse et que nous nous soyons laissés ramener, sans y prendre garde, hors du règne véritable de la connaissance. L'unité existe, non comme la réconciliation logique de deux principes, mais comme leur fusion dans l'acte : « elle est le moment du passage, dans lequel l'entendement (esthétique) opère la fusion mutuelle et complète des deux intuitions du général et du particulier : et comme l'une et l'autre sont exactement opposées, il est nécessaire qu'elles s'annulent mutuellement (1). » L'unité est un « acte absolu » (2). Elle résidera non dans une fonction suprême de l'organisme esthétique qui se subordonnerait toutes les autres, mais dans le jeu même de son activité : elle est cette activité créatrice, jointe au sentiment qui l'accompagne, l'état d'âme de l'artiste en présence de sa pensée, de son acte et de son œuvre.

Il ne nous semble pas que ce point ait été exactement précisé. Heller lui-même (3) qui nous a donné sur les positions générales de la pensée de Solger l'exposé le plus complet et le plus intelligent que nous connaissions, parle d'une connais-

(1) E., II, 276 (K. 386).

(2) V. 125.

(3) *Solgers Philosophie der ironischen Dialektik*, par Josef HELLER, Berlin, 1928.

sance « supérieure aux deux directions indiquées » (contemplation et esprit) et qui les « embrasse toutes deux comme d'un point central situé au-dessus d'elles (1) ».

Ces termes sont exacts dans l'ensemble, mais pourraient prêter à confusion. Heller renvoie à un texte des *Vorlesungen* (p. 189) où il est dit seulement : « l'un et l'autre (contemplation et esprit) sont réunis en un point central où ils sont acte absolu. » Il ne s'agit pas, à notre avis, de la pointe de la pyramide, dernier terme d'une hiérarchie, qui serait une fonction plus éminente que la contemplation et que l'esprit, eux-mêmes supérieurs à la fantaisie pensée d'une part et à la fantaisie-sensibilité d'autre part. Il s'agit de la nature même de l'acte esthétique, de ce que l'on pourrait nommer le potentiel du réseau tout entier qui reste semblable dans toutes les ramifications, quelles que soient les variations de l'intensité et l'ampleur du travail. L'unité que nous cherchons depuis le début ne se rencontrera, conformément à nos principes, que dans l'acte de la révélation, dans le moment fugitif où nous voyons de l'absolu se réaliser et se détruire. Or cet acte est l'essence de l'art où il se trouve dès que l'art mérite son nom. Ce serait la négation de tout ce qui fut établi précédemment, si l'unité ne se réalisait qu'aux sommets les plus sublimes, alors qu'elle doit être présente en tous les points du domaine sacré. L'art n'existe que dans la conscience : l'unité cherchée est celle de l'acte créateur. Elle résultera du jeu naturel de toutes les fonctions de notre organisme esthétique, que ce soit la pensée, la sensibilité ou l'intelligence de la Fantaisie qui exerce l'action prépondérante. « Cet instant du passage, dans lequel nécessairement l'idée s'anéantit elle-même, est le siège véritable de l'art (2) ». Et la conscience de ce passage, la notion de ce qui s'y réalise et de ce qui s'y détruit, l'état de l'âme qui assiste à la naissance de son œuvre, qui voit la magnificence du divin se mêler à l'indignité du réel et perçoit ce que cette union a, tout à la fois, d'exaltant et de précaire, n'est autre que l'Ironie.

Or cette ironie est inséparable de l'art et n'en est pas seulement la manifestation suprême. Elle est la couleur de notre conscience d'artiste, dès que nous sommes artistes et tant que nous le sommes. Elle est bien aussi l'unité des tendances décrites, mais celle qui se dégage du jeu organique de toutes

(1) HELLER p. 167.

(2) E., II. 277 (K. 387).

leurs fonctions : « Sans ironie il n'y a point d'art du tout (1). »

Sur ce point nous remarquons dans les *Vorlesungen* un développement qui ne figure pas dans l'*Erwin*, mais qui n'en modifie nullement le sens. Solger s'était rendu compte de cette lacune. Le 11 mai 1816 il écrit à Tieck : « A propos de l'art, il y a encore quelque chose qui me reste sur le cœur. Aussi voulais-je faire encore un dialogue sur la coïncidence de l'enthousiasme et de l'ironie qui ne me paraît pas être exposée dans l'*Erwin* avec assez de clarté (2). » En effet alors que l'*Erwin* ne mentionne que l'ironie, nous lisons dans les conférences : « Dans l'art, ironie et enthousiasme sont inséparables et ne font qu'un (3). » Cependant la dualité qui semblait résolue dans l'*Erwin* reparaît ici sous les deux faces du symbole et de l'allégorie. « L'art atteint son but avec d'autant plus de perfection que l'ironie et l'enthousiasme y sont mieux fondus (4) ». Néanmoins nous ne voyons pas là une difficulté intérieure au système. En conformité avec tous les développements qui précèdent, il faudrait dire seulement : ce qui s'oppose à l'enthousiasme n'est que l'ironie « au sens étroit ». Quant à l'ironie en soi et sous sa forme la plus large, elle englobe l'un et l'autre.

Cela confirme, à notre avis, l'interprétation donnée plus haut et selon laquelle l'ironie, plus ou moins nuancée d'enthousiasme, est la couleur même de l'activité artistique partout où elle se manifeste, dans tous les domaines et à tous les degrés. La Fantaisie est l'enthousiasme parce que l'idée prend possession de l'artiste et se répand en lui ; mais elle est aussi l'ironie parce que l'idée le domine et lui rend sensible le hiatus qui subsiste entre ce qu'elle est et ce qui se donne pour sa réalisation. « L'artiste doit anéantir le monde réel, non seulement en tant qu'il est apparence, mais aussi en tant qu'il est l'expression de l'idée (5) ». Libre à nous de suivre plus précisément soit le moment positif de l'enthousiasme, soit le moment négatif de l'ironie au sens étroit, nous constaterons qu'ils sont les deux aspects inséparables de la même vertu. Et c'est assurément pour mettre en garde contre une fausse interprétation du terme général d'ironie que Solger y a joint par la suite la notion d'enthousiasme.

(1) V. 199.

(2) N. S., II, 413.

(3) V. 242.

(4) *Ibid.*, 243.

(5) V. 125.

Là, comme ailleurs, il importe de ne pas confondre le point de vue de l'intelligence vulgaire avec celui de la Fantaisie. De même qu'il y avait un symbole et une allégorie dégradés et cette forme supérieure de l'un et de l'autre qui, seule, a sa place dans l'esthétique ; de même qu'il eût été absurde d'identifier l'imagination à la fantaisie, la fausse mystique à la vraie, le concept à l'idée, ce serait une erreur de confondre le vrai enthousiasme et la vraie ironie avec ce qui n'en est, dans l'existence vulgaire, qu'un terne et vil reflet.

L'enthousiasme vrai n'est pas un transport fortuit provoqué par un objet particulier ou une idée isolée. Celui-ci se lie d'ordinaire à l'étroitesse d'esprit et n'est qu'un signe où se distingue une intelligence bornée ou confuse. Le faux enthousiasme nous entraîne dans la fièvre et l'aveuglement : l'enthousiasme vrai est au contraire empreint de réflexion et de calme. En lui « l'idée s'impose d'elle-même et partout, sans avoir besoin de lutter avec le réel dans l'angoisse et les crispations. A son plus haut degré, l'enthousiasme artistique a bien plutôt les caractères du plus grand calme et de la plus grande lucidité (1) ».

Il aboutit ainsi à une identification de l'idée, du sujet et de son œuvre que Solger désigne d'un mot qui pourrait prêter à confusion, tant il paraît paradoxal : l'indifférence (*Gleichgültigkeit*). Remarquons d'abord que ce terme fut évidemment choisi afin de mieux marquer ce qui distingue l'enthousiasme de l'exaltation malade et passagère. Mais en outre Solger entend par « indifférence » une sorte de consentement, d'abandon qui est bien de l'ordre de la visitation et nous empêche de pécher contre l'esprit. Indifférence veut dire alors que nous n'avons pas d'autres sollicitations contradictoires qui nous rendraient rebelles si peu que ce fût. L'enthousiasme se livre à son objet, il est prêt à l'accueillir dès qu'il se présente. Il est une *tabula rasa*, une page blanche où pourra s'inscrire l'éternel. Ainsi l'œuvre n'est ternie par aucun halo, elle vit par elle-même et ne rend aucune de ces sonorités harmoniques qui trahissent une préférence secrète pour autre chose qu'elle. Tel est le sens où l'artiste prouve précisément par l'enthousiasme son indifférence. « C'est cette indifférence même qui nous arrache à toute détermination particulière et nous exalte (1) ». On a voulu exprimer cette idée, précise Sol-

(1) V. 124. Cf. aussi le fragment *Ueber patriotischen Enthusiasmus*, N. S., II, 387-423.

(1) V. 199.

ger, par le terme d'« objectivité ». Or celui-ci prêterait au pire contre sens : il inciterait en effet à croire qu'il s'agit seulement de l'opposition sujet-objet, alors que l'objet ne saurait en aucune façon avoir de valeur esthétique par soi seul.

L'autre aspect complémentaire, plus négatif dans la nuance, plus fortement teinté de regret et d'insatisfaction, ce sera l'ironie. L'ironie au sens étroit, le moment négatif, nécessaire pour empêcher l'enthousiasme de dégénérer en exaltation. En effet l'artiste qui s'imaginerait incorporer de manière définitive et durable l'idée dans les apparences serait le jouet d'un leurre, la victime d'une croyance « superstitieuse ». Il doit au contraire avoir conscience que son œuvre n'est que symbole et que si l'idée pénètre le réel, ce ne peut être qu'en se consumant. L'ironie n'est donc qu'un des aspects de l'enthousiasme vrai, dont celui-ci a besoin pour être le véritable enthousiasme, de même que sans une part d'enthousiasme, elle ne serait pas la véritable ironie. Nous avons vu, en effet, constamment que, dans la dichotomie solgérienne, l'un des termes englobait l'autre. Le symbole est à la fois symbole au sens étroit et allégorie, le Beau englobe le beau au sens étroit et le sublime : l'ironie sera l'union de l'ironie et de l'enthousiasme.

Cette clairvoyance qui corrige l'enthousiasme en lui conférant sa nature véritable et supérieure (que l'on se rappelle son « indifférence ») devient, quand elle s'est mêlée à lui, le caractère essentiel de l'activité artistique. C'est grâce à elle que sont préservés les droits du devenir, que la vision exacte du passage et de la présence devient possible, car elle place l'artiste dans ce domaine instable et divin d'où il voit les éclairs s'allumer et s'éteindre entre l'absolu invisible et le réel aussitôt consumé. Elle est connaissance du relatif, acceptation de la caducité, consentement aux imperfections de la Terre, mais elle est aussi tournée vers l'inaccessible perfection des au-delà. C'est elle seule qui permet à l'idée de se révéler dans son infini. « Toute perfection du divin est nécessairement liée au sentiment de notre néant. Il en est ainsi dans la religion où ce sentiment du néant devient l'humilité et le renoncement à soi-même qui sont inséparables de la foi, au sens le plus élevé. De même l'enthousiasme et l'ironie sont inséparables, celui-là comme perception du divin en nous, celle-ci comme perception de notre inexistence et de la destruction de l'idée sombrant dans le réel (1) ».

(1) V. 242.

On comprend dès lors pourquoi il ne peut y avoir d'art véritable sans ironie. L'ironie est, en ce sens, le point central de la doctrine, la clef du problème, car elle recèle, si on la conçoit correctement, toutes les autres notions étudiées plus haut. On ne saurait le dire plus nettement que Solger l'a fait lui-même dans une lettre à son frère, en date du 11 juin 1815. Il résume en ces lignes l'essentiel de ses idées : « Pour bien comprendre l'Erwin, écrit-il, il faut que tu te représentes clairement en quoi consiste le vrai problème et quelle en est la véritable solution. Le problème est bien préparé dans le premier dialogue par les contradictions auxquelles aboutissent les différents systèmes qui y sont exposés. Voici en somme de quoi il s'agit : comment est-il possible que, dans les apparences temporelles, c'est-à-dire, par là même imparfaites, une essence parfaite puisse se révéler ? Car tel est bien le propre de la Beauté ainsi qu'on l'a toujours obscurément senti en s'efforçant, par conséquence, de concilier les termes les plus contradictoires. Or la solution, la voici : c'est possible grâce à un acte parfait d'une certaine espèce bien déterminée, qui s'appelle l'art. Cet acte ne se produit que dans le moment où l'idée ou essence prend la place du réel et par là même anéantit la réalité en tant que telle, c'est-à-dire ce qui était purement phénoménal. C'est là le point de vue de l'ironie (1). »

Cette notion fondamentale est impliquée par tous les développements qui l'ont précédée et introduite. L'Erwin est construit tout entier pour en démontrer la nécessité. Les écrits postérieurs en préciseront, ainsi que nous l'avons montré, certains aspects, ils n'y changeront rien d'essentiel.

« C'est donc là que l'esprit de l'artiste embrasse d'un seul coup d'œil toutes les directions et les réunit (2) ». Aussi faut-il bien se garder de la confondre avec l'ironie vulgaire. « Celle-ci prête au néant un semblant d'existence afin de pouvoir l'anéantir plus aisément. Elle le fait ou bien en toute connaissance de cause et c'est alors une plaisanterie ordinaire, ou bien inconsciemment en croyant s'attaquer à la vérité. En ce cas elle peut devenir une véritable infamie (3) ».

Solger vise ici « cette philosophie prétendue aimable » qui s'efforce de faire croire que les plus nobles aspirations des hommes sont vaines et risibles et qu'ils retombent sans cesse

(1) N. S., I, 360.

(2) E., II, 277 (K. 387).

(3) E., II, 278 (K. 388).

dans leur misère et dans leur fange. C'est ce que l'on trouve, dit-il, chez Lucien et « ses modernes imitateurs ». Cette ironie là ne fait que « détruire ce qu'elle avait doué elle-même d'une existence fictive ». Celui que Solger incrimine parmi les modernes n'est autre que Wieland : « tous ses écrits contiennent toujours la même doctrine, sans cesse répétée, que la vie n'offre à la vertu et aux plus hautes aspirations de l'homme que de perpétuelles et malades illusions sur leur propre valeur et que, plus l'homme aspire à s'élever, plus il retombe profondément dans la sensualité. C'est dans *Agathon* et dans *Aristipp* que cette doctrine paraît le plus nettement (1). »

Bien au contraire la véritable ironie suppose le degré le plus élevé de la conscience, celui où l'opposition de l'idée et du réel apparaît dans sa clarté. Elle est d'une dignité autrement éminente que tout ce qui fut appelé du même nom. Elle n'est nullement ce que Schlegel disait d'elle. Dans sa recension des conférences sur l'art dramatique et la littérature, Solger s'élève vivement contre une pareille conception. « A son avis, écrit-il, elle consiste seulement en ce que le poète ne prend pas parti : il lui arrive, grâce à quelque détour habile, de faire apercevoir le revers où la médaille a moins d'éclat et de se mettre ainsi secrètement en intelligence avec les plus perspicaces de ses lecteurs ou de ses spectateurs, afin qu'ils s'aperçoivent qu'il n'est pas lui-même prisonnier de son objet et qu'il pourrait aussi bien éteindre ce reflet de beauté et de charme irrésistible (2) ». Or, estime Solger, une telle familiarité n'est au fond que du scepticisme et voudrait faire croire « que la chose n'est pas aussi sérieuse qu'elle en a l'air (3) ». Elle est indigne du nom d'ironie qui « dès son origine socratique porte un sens noble et élevé ». Il est également faux de prétendre, comme le fait Schlegel, que l'ironie cesse au point culminant du tragique ; il est faux qu'entre la comédie, où la plaisanterie se donne ouvertement pour telle et les sommets de l'art dramatique, où le héros subit la loi vengeresse du destin, il puisse y avoir une foule de situations susceptibles d'être considérées avec cette ironie. Sans doute Schlegel prend la précaution de dire « sans cependant brouiller les limites qui séparent éternellement le bien du mal », mais ce n'est qu'un vain subterfuge, dans tout le domaine où cette prétendue ironie se don-

(1) V. 247.

(2) N. S., II, 565.

(3) *Ibid.*, 566.

nerait librement carrière, il n'y a « pas un seul point où elle soit pernieuse ». Singulière morale, pense Solger, que celle qui consiste à voir le mal dans le bien et à rabaisser la grandeur jusqu'au moment où la vie et la mort sont en jeu ! La vraie ironie commence dès que l'œil du poète s'ouvre sur l'univers. Elle est présente dans toute l'activité de l'artiste, à quelque degré que ce soit, elle est ce que l'on pourrait appeler l'optique même de l'art.

En elle s'exprime l'union du conscient et de l'inconscient, cette synthèse de l'impulsion et de la lucidité qui est propre au génie. Jointe à l'enthousiasme qui n'est qu'une de ses composantes, elle accompagne l'activité créatrice, dans le règne du symbole comme dans celui de l'allégorie. Elle est un niveau de conscience où les antinomies se fondent et se détruisent dans l'acte créateur. Et c'est précisément cette pénétration réciproque, cette absorption d'un contraire par son contraire, cette vision d'engloutissement, de victoire et de naufrage d'où résulte pour la conscience de l'artiste un mélange de joie et de mélancolie, un sentiment de force et d'impuissance, un besoin d'affirmation et un aveu de faiblesse. Solger ne veut point dire que nous assistions à la « mort de Dieu » et Hegel a tort de lui reprocher d'anéantir l'idée (1).

Il ne fait pas de l'ironie cette joie maligne qui constaterait la vanité universelle et il serait en contradiction profonde avec lui-même s'il niait l'existence de l'idée. Il affirme seulement que celle-ci ne peut trouver dans aucun phénomène une existence adéquate et une objectivité permanente. C'est parce que toute réalité visible participe nécessairement et par définition de l'imperfection des choses que l'idée n'y trouve pas un support durable. Ce n'est donc pas l'idée qui se détruit : ce n'en est que l'expression unie. Le réel s'avère incapable de contenir l'idée dans sa perfection et s'effondre à son approche. D'autre part l'idée qui descend vers le réel se condamne elle-même à la destruction puisqu'elle fait éclater ce qui devrait la contenir. Mais la conscience où cette rencontre lumineuse et tragique existe dans un devenir, un passage, un acte, embrasse tout le champ de la bataille et en garde la vision grandiose. Elle devient le seul domaine où puisse exister la beauté.

C'est pourquoi l'ironie est, si l'on veut, la clef de voûte de tout l'édifice, mais il nous paraît plus juste de dire que l'édifice, dans toutes ses parties, la suppose, et que sa présence est

(1) HEGEL W., VIII, p. 201. Cf. sur ce point HELLER, *op. cit.*, 200 ss.

partout impliquée. Elle est le lieu spirituel de tous les échanges et de tous les courants, elle englobe symbole et allégorie, l'objet et le sujet, le positif et le négatif, la nécessité et la liberté, la visitation et l'aspiration.

Sans doute cette conjonction des contraires qui lui est essentielle entraîne une prédominance et un certain déséquilibre, mais c'est le fait de notre vie imparfaite et différenciée. « Il est nécessaire que l'activité artistique prenne plusieurs directions ; sinon elle retomberait dans l'unité absolue de la conscience (1) ». Comme nous l'avons constaté chaque fois que nous parvenions au point où l'unité semblait se faire dans la coïncidence de deux mouvements opposés, l'équilibre ne se réalise pourtant pas, car, en fait, l'un des deux l'emporte, vers plus ou moins de conscience, plus ou moins de liberté, c'est-à-dire plus ou moins d'allégorie, ou, au contraire, vers plus ou moins d'inconscient, de nécessité, de symbole.

Cette notion de prépondérance revient presque à chaque détour du dialogue, précisément vers la fin, lorsque les interlocuteurs croient enfin atteindre l'unité (2). Il y perçoit même une certaine déception et comme le sentiment d'un échec.

Aussi Adalbert laisse-t-il entrevoir une grande espérance : on peut se demander, dit-il, si l'intelligence artistique « ne pourrait pas osciller pareillement dans les deux directions et créer un art encore inconnu jusqu'à ce jour qui unirait et ferait naître l'un de l'autre le conscient et l'inconscient » (3). Solger ne doute pas que ce ne soit possible. Il n'est même pas bien sûr que cet art n'existe pas déjà. Nous savons que derrière l'abstraction de son exposé, il voyait toujours des œuvres déterminées. Entre Sophocle et Shakespeare, il devine Michel-Ange, mais il nous donne lui-même la raison pourquoi il n'a pas précisé davantage. En 1817, son ami Friedrich von Raumer lui avait écrit son admiration pour Michel-Ange et Solger lui répond : « Votre enthousiasme me fait du bien et du mal : du bien parce que je vois à quel point vous êtes sensible au langage de l'art et comment se manifeste ce mystère que j'ai toujours pressenti dans ce maître-là. Lorsque je parlais à la fin de mon Erwin de la possibilité d'un art qui serait à égale distance des Anciens et des Modernes en émanant de l'idée

(1) V. 189.

(2) V. p. 205, 233, 234, 239, 258, 283 du tome II (K. 336, 356, 357, 360, 373, 392).

(3) E., II, 283 (K. 392).

dans sa plus parfaite pureté, c'est à lui que je songeais. Mais je ne me sentais pas le droit de le nommer car je n'avais pas pu contempler ses œuvres par moi-même. C'est pourquoi je vous ai envié, car il me serait infiniment important de pouvoir muer ce pressentiment en certitude. Ecrivez-moi davantage sur ce sujet, parlez-moi avec plus de détails des monuments de l'art ancien et de l'art moderne » (1).

Il faut croire que Solger s'est fait une conviction à cet égard, car il est plus explicite dans ses conférences, bien qu'il y montre encore une certaine réserve. Nous y lisons en effet : « L'unité des termes contraires est concevable en soi ; peut-elle être réalisée ? c'est une autre question. Celui qui s'est approché de cette idée, est Michel-Ange qui unit dans ses œuvres les oppositions de l'art ancien et de l'art moderne. Mais quant à savoir s'il est véritablement parvenu à une fusion complète, il faudrait pour en décider, se livrer à une étude approfondie de toutes ses œuvres (2). »

Quoiqu'il en soit l'existence de cet art médian et suprême n'est nullement nécessaire pour que nous puissions atteindre l'unité, but de tous nos efforts. La prédominance comporte la coexistence. Dès qu'il y a œuvre d'art, l'union de termes opposés est réalisée, entité vivante, fonction supérieure qui s'évanouit sous le scapel. « Tu sais bien, répond Adalbert à Erwin, qu'il ne peut y avoir ni de contemplation sans esprit, ni d'esprit sans contemplation (3) ». Et il lui rappelle par ces mots ce qui fut dit un instant plus tôt : « Mais si tu te tournes vers l'unité de l'intuition où les termes opposés sont reconnus comme présents, alors l'esprit lui-même est aussi contemplation. L'un ne peut pas être sans l'autre (4). » En effet la prédominance n'est nullement la négation de l'unité, pour peu qu'elle soit conçue comme la nuance d'un tout ou la physiologie d'un être vivant. Tel est bien le sens de toute la doctrine et le dernier mot d'Erwin. L'art est un absolu, en tant qu'il est une vie supérieure. Il est vie dans la moindre de ses manifestations. Qu'il y ait des esprits sensuels, rêveurs ou capables d'équilibrer dans une construction plus haute la matière de leur sensibilité et celle de leurs songes ; que ces architectures, elles aussi, soient différentes par le style et portent

(1) N. S., I, 517.

(2) V. 249.

(3) E., II, 275 (K. 386).

(4) E., II, 269 (K. 381).

l'empreinte du terrestre et du divin, du calme ou de l'inquiétude, peu importe : l'unité miraculeuse, grâce à laquelle ils sont vivants, est partout présente.

Le propre de l'œuvre d'art est donc cela même qui nous avait déroutés dès les premiers pas de notre enquête : *tout y est présent dans une union organique*. Elle est un microcosme où tout se reflète, les forces de la nature et celles de l'esprit. L'analyse qui entreprend d'isoler, d'immobiliser et de fixer se perd aussitôt dans l'absurde et le langage s'arrête devant l'ineffable.

Nous n'avons pu que tourner autour du lieu du miracle, en définir les alentours, marquer la place de quelques reflets quand descendait l'illumination. Mais c'est en nous que brûle la flamme, unificatrice et dévorante. C'est en nous qu'est le foyer où viennent se combiner et se détruire les éléments épars. Il n'y a point de symbole sans allégorie, de sensibilité sans pensée, de contemplation sans esprit, de positif sans négation : l'unité cherchée se divise toujours dans ses expressions abstraites — et la méthode dialectique est un essai pour la mieux saisir — mais elle existe dans la conscience, dans l'acte que nous créons et qui nous possède. Cet acte est divin dans son essence : il n'est accompli et perçu que dans des sanctuaires fermés à la vie quotidienne quand les âmes ont accédé au règne de la Grâce.

DEUXIÈME PARTIE

L'IDÉE OU LA PRÉSENCE

Nous avons essayé, dans les pages qui précèdent, de dégager les contours essentiels de la doctrine de Solger en complétant les développements de l'*Erwin* par tout ce que Solger a précisé dans ses lettres, ses *Ecrits posthumes*, les *Conférences sur l'Esthétique* et les *Dialogues philosophiques*. Elle nous a paru présenter une unité certaine et ne point mériter les reproches qui lui furent généralement adressés. Mais il n'est pas encore possible au lecteur de notre exposé de s'en rendre compte. Il doit lui sembler en effet que les termes employés constamment par Solger, tels que l'Idée, la Révélation, la connaissance supérieure sont difficilement définissables et ne correspondent qu'à des notions réputées « romantiques », mais philosophiquement trop vagues. Nous croyons précisément le contraire et c'est ce que nous voudrions faire comprendre dans cette deuxième partie.

Afin de dégager plus nettement l'idée qui nous paraît essentielle à la philosophie de Solger et qui n'est contenue qu'implicitement dans *Erwin*, alors qu'elle est formulée avec précision dans les *Dialogues philosophiques* : l'idée que la présence s'exprime dans une affabulation qui lui devient infidèle dès qu'on cesse de la penser selon la présence même, nous étudierons d'abord trois cas particuliers, Kant, Fichte, Schelling. Il apparaîtra, à propos de chacun d'eux que toute critique, se plaçant par définition dans le règne du Non, est aveugle à la présence, qu'elle change le système de coordonnées choisi par le philosophe et n'aboutit ainsi qu'à des méprises.

Pour prévenir une objection naturelle, ajoutons par antici-

pation que Solger lui-même ne critique ses devanciers et ses contemporains qu'*avant* d'avoir fait intervenir le motif de la vision et la notion de la « connaissance supérieure ». Plus tard, en effet, il dira que ces mêmes philosophies sont « vraies » et il ne leur reprochera, en définitive, que de s'être données pour une expression statique et adéquate de la vérité, alors qu'en demeurant sur le plan de l'entendement, elles négligeaient le fait essentiel qui est la révélation, seul objet véritable de la philosophie, selon lui.

LA DIVERSITÉ DES AFFABULATION

I

SOLGER ET KANT

Ce que Kant a décrit dans la *Critique du jugement* est possible, mais ne peut pas être la beauté. Telle est, sommairement résumée, la réfutation que Solger développe dans l'introduction aux *Vorlesungen* (1) et dans *Erwin* (2). L'argumentation peut être ramenée à quelques chefs principaux.

Kant déclare qu'il ne peut pas y avoir une « science du beau » parce que le beau est subjectif. La beauté selon lui ne réside pas dans les objets, mais résulte de certaines concordances dans le jeu de nos facultés. « Aussi n'a-t-il pu jamais expliquer pourquoi ce sont pourtant les objets que nous nommons beaux et pourquoi le subjectif doit nécessairement découler de l'objectif ».

Ensuite il ne fait que reprendre à sa manière la théorie de Baumgarten. Celui-ci, en effet, dut admettre que le concept était mêlé aux données des sens puisque l'on avait, disait-il, une perception confuse de la perfection. Or c'est supposer quelque chose de contradictoire. L'objet sensible n'a que des attributs qui relèvent de notre sensibilité et la perfection est une notion intellectuelle. Sur le plan de la sensibilité nous ne pouvons rencontrer que l'agréable. Kant a bien vu qu'il y a dans la beauté quelque chose de plus, un lien entre le phénomène sensible et ce qui est du domaine des concepts. Il a compris en outre que ce lien n'était pas une connexion de genre abstrait. Il imagine alors une finalité où le concept se dissimule si bien qu'il ne peut pas y être décelé. Or nous nous trouvons alors en présence de ce dilemme : ou bien ce concept est tout entier dans le phénomène sans y pouvoir être « reconnu » et c'est la théorie contradictoire de Baumgarten,

(1) V. 31-38.

(2) E., I, 93-102 (K. 67-74).

celle d'une perfection saisie par les sens ; ou bien le concept n'est pas encore inclus dans le phénomène et il faut l'y chercher. Dans ce cas les choses belles ne peuvent pas être spécifiquement différentes des autres et on ne voit pas comment on les distinguerait par un caractère qui leur soit exclusivement propre. Il ne peut s'agir que d'une différence de degrés et c'est en somme ce que Kant a implicitement avoué quand il a donné des exemples : il en vient ainsi à cette conclusion paradoxale que le corps humain est moins beau qu'une arabesque.

Enfin Kant se sert, dans la description du beau d'expressions tout à fait différentes de celles qu'il emploie quand il entreprend de le déduire. Il dit en effet que le beau est « ce qui nécessairement, d'une manière tout à fait générale et sans l'intervention d'aucun intérêt, nous plaît ». Ce qui plaît « ne peut être à vrai dire que l'agréable ; car autrement je ne saurais pas comment interpréter cette expression. Or à l'agréable correspond nécessairement l'instinct qui tend précisément vers des fins intéressées. Il y a donc dans cette description une contradiction évidente (1). »

Si nous examinons ces critiques en nous plaçant alternativement dans le système de Solger et dans celui de Kant ; c'est-à-dire en confrontant l'expression de leur pensée sans la prendre pour autre chose qu'une notation figurée d'une idée qu'il s'agit de saisir en soi ; si en d'autres termes nous ne nous laissons pas abuser par le jeu d'une connaissance « vulgaire » qui croit opérer avec des notions stables, pourvues d'une valeur constante, alors qu'elle ne dispose que de symboles dont la teneur se détermine chaque fois en fonction d'une idée qui les dépasse, les transforme et leur impose son propre sens, nous voyons que Kant et Solger ne parlent pas le même langage. Ils ne pouvaient pas parler le même langage car ils ne considèrent pas le même aspect du problème. Chacun applique son propre système de coordonnées ce qui rend toute superposition impossible. Cela ne signifie point qu'ils soient en désaccord sur le fond — au contraire Solger retrouve chez Kant un sentiment juste de la vraie nature du beau (2) — mais la construction dialectique de l'un paraît vaine à l'autre parce qu'elle n'est pas repensée dans l'esprit où elle a été conçue.

Lorsque Solger reproche à Kant de n'avoir jamais pu expliquer « pourquoi ce sont les objets eux-mêmes que nous appe-

(1) E., I, 101 (K. 73).

(2) E., I, 103 (K. 74).

lons beaux », il reste — volontairement à notre sens dans cette partie de critique et d'exposition — prisonnier de la « connaissance vulgaire » ; il raisonne sur des symboles sans s'être pénétré au préalable de l'idée dont ils ne sont que l'expression figurée. Kant est précisément frappé par ce fait : celui qui juge de la beauté d'un objet, écrit-il (1) ne « peut découvrir comme raison de son plaisir aucune condition qui lui soit uniquement personnelle, à laquelle sa personnalité subjective seule s'attacherait, et il lui faut par conséquent admettre que son plaisir est fondé sur des bases qu'il peut supposer semblables chez quiconque ».

Cela ressort même encore plus nettement du paragraphe qui suit : « celui qui porte un jugement esthétique, y lisons-nous, juge non seulement pour lui-même, mais pour tout le monde et il parle de beauté comme si elle était une propriété des choses. Il dira donc : *cette chose est belle* et ne comptera pas sur l'approbation qu'autrui donnerait à son jugement de plaisir, pour la raison qu'il l'aurait déjà rencontrée plusieurs fois, mais *il l'exige.* »

Telle est la façon kantienne de dire que l'objet lui-même est le support de la beauté. Le « subjectivisme » que Solger repousse n'est ici que le langage du criticisme quand il parle d'objectivité. Le reproche de Solger n'est en somme qu'un jugement ontologique qui se heurte à un jugement criticiste. Il s'explique par la volonté d'introduire plus tard le thème de la révélation et la perception de l'absolu. Ce n'est pas sur un point de détail comme celui-ci et à l'une des ramifications extrêmes qui s'en détachent, que l'on peut départager deux options primordiales.

La deuxième critique ne porte pas davantage. Solger veut opposer à Kant le même dilemme qu'il opposait à Baumgarten ; ou bien le concept est inclus dans le phénomène, mais n'y est pas reconnu et nous avons la théorie contradictoire d'une perfection saisie par la sensibilité ; — ou bien le concept n'est pas inclus dans le phénomène mais doit être cherché pour être rapporté à lui et l'on ne voit pas ce qui distingue spécifiquement la beauté. « Kant, conclut son contradicteur, réfute inconsciemment les autres et lui-même, si bien que l'on peut dire qu'il a, cette fois là et sans le vouloir, exercé dans toute sa perfection son office de sceptique ».

Or la perfection obscurément sentie (ou discernée, ce qui

(1) *Critique du Jugement*, § 6.

ferait déjà tomber le dilemme) n'est pas ce que Kant a voulu supposer. Celle-ci serait une « finalité objective ». Au contraire l'accord de la diversité et de l'unité n'est que la forme de la finalité, une finalité qui n'est point rapportée à une notion distincte. C'est donc le premier membre du dilemme qui est mal posé : il ne s'agit nullement d'un concept obscurément senti par la sensibilité, mais d'un accord de l'imagination et de l'entendement. Cet accord est saisi en nous par quelque chose qu'il faut bien désigner d'un nom et que nous appellerons le goût ou une sorte de sens commun. « La faculté de former des concepts qu'ils soient confus ou distincts, est l'entendement ; et quoique le jugement de goût, en tant que jugement esthétique, comporte aussi comme tout jugement, l'intervention de l'entendement, celui-ci n'y intervient pas comme faculté de connaître un objet mais comme faculté de déterminer le jugement et sa représentation, en dehors de tout concept ; c'est-à-dire d'après le rapport qu'ils ont l'un et l'autre au sujet dans la mesure où ce jugement est possible selon une règle générale (1) ».

En d'autres termes Kant admet, exactement comme Solger, que tout concept, soit-il distinct ou confus relève de l'entendement. Un jugement des sens est une absurdité pour l'un comme pour l'autre. Mais Solger tient surtout à montrer les contradictions où s'engage nécessairement « l'intelligence vulgaire », afin de nous hausser ensuite à un « point de vue supérieur ». Kant cherche à résoudre la difficulté : il distingue la finalité objective et la finalité subjective. La perfection confusément entrevue, ainsi que l'entend. Baumgarten, est, elle aussi une finalité objective, car elle inclut la notion de but. Peu importe que ce but ne soit pas extérieur à l'objet comme dans le cas de l'utile. Considéré comme perfection, placé pour ainsi dire à l'intérieur de l'objet qui s'y conformerait plus ou moins, il reste différent de lui, ce qui laisse subsister un écart, c'est-à-dire en définitive une dualité dans l'interstice de laquelle la pensée chemine et compare.

Une finalité sans fin n'est en aucune manière une perfection obscurément sentie. Elle est une finalité subjective, un accord du sujet avec lui-même, un jeu de coïncidences formelles, une condition favorable où nos facultés d'imaginer et d'ordonner se trouvent travailler naturellement de concert. Quant au sentiment qui l'accompagne, il n'est point le vague pressentiment

(1) KANT, § 15.

d'une perfection, ce que Kant estime contradictoire et impossible, mais le plaisir que nous éprouvons à sentir cet accord, bref un état affectif provoqué par une opération intellectuelle réussie.

Nous en venons ainsi à la troisième objection de Solger (1) qui n'est que le développement de la seconde. Ce qui plaît, dit-il, ne peut être que l'agréable. Or l'agréable ne peut se rapporter qu'à l'instinct, au désir, et tout désir est intéressé.

Là encore même confusion. Kant entend distinguer le beau de l'agréable, le mettre dans une région où il soit perçu comme distinct de ce qui est passager, individuel ou utile. Il est en cela tout à fait d'accord avec Solger. Ils ont eu l'un et l'autre l'obsession de l'universel. Mais ils ne se sont pas exprimés de la même façon et ne pouvaient le faire. De quoi disposait en effet Kant pour expliquer un plaisir universel et désintéressé ? Il admet que « rien ne peut être également communicable à tous qu'un jugement cognitif et des représentations, dans la mesure où elles font partie de celui-ci (2) ». Il constate d'autre part que le plaisir esthétique est également communicable à tous et apparaît dès l'abord comme tel, sans attendre la confirmation empirique de cet accord. Il ne s'agit pas en effet d'une universalité de fait, car dans le cas de désaccord nous dirons simplement que le protestataire n'a « pas de goût », mais d'une position de principe inhérente à l'énoncé même du jugement. C'est ce que Kant, dans son langage nommé donc un « jugement synthétique *a priori* ». Il est synthétique parce que le prédicat englobant la notion de plaisir ne peut, en aucune manière, être implicitement contenu dans la notion ni dans l'intuition de l'objet (3) ; il est *a priori*, car il n'attend pas l'adhésion d'autrui. L'affirmation d'universalité précède le plaisir, sinon elle ne serait qu'un total calculé *a posteriori*, empiriquement, par conséquent hypothétique : « ce n'est donc pas le plaisir, mais sa susceptibilité d'être également partagé par tous qui est perçue comme liée en nous au fait même de l'appréciation d'un objet ». Nous nous représentons cette universalité « *a priori*, comme règle générale imposée à quiconque dans l'emploi de sa faculté de juger ». Et Kant de ramasser cette distinction dans cette sentence : « C'est un jugement empirique que d'affirmer que je prends plaisir à un objet ; mais

(1) E., I, 101 (K. 73).

(2) KANT, § 9.

(3) KANT, § 36.

c'est un jugement *à priori* que de le déclarer beau, c'est-à-dire de se croire autorisé à penser que tout le monde éprouvera nécessairement le même plaisir (1). »

Quand il s'agit, sur le plan de la philosophie criticiste, de construire la valabilité universelle d'un sentiment de plaisir la tâche n'est pas facile. Pour cette construction, il ne nous est donné que des matériaux et des instruments d'ordre logique. Telles sont en effet les conditions même de la besogne. Or le sentiment est d'ordre irrationnel. Il s'agit donc de l'intégrer, ou d'en obtenir pour ainsi dire la projection sur le plan de l'intelligence. C'est par le moyen de la finalité que Kant y parvient. « La réalisation de toute intention est liée au sentiment de plaisir (2) ». Découvrir une finalité dans la nature nous réjouit. Le plaisir que nous éprouvons à constater l'ordre de l'univers et qui accompagne ainsi toute démarche de l'intelligence a pu s'atténuer avec le constant usage que nous faisons de nos facultés de comprendre, mais s'il s'est ainsi « mêlé peu à peu au jugement cognitif » il n'en est pas moins vrai que cette correspondance, cette adéquation d'un objet à une fin est essentiellement la raison du plaisir. La finalité s'appliquera à des niveaux et à des objets différents, ici elle sera accomplissement d'un désir ou d'un appétit, là d'une intention désintéressée ou d'une tâche intellectuelle : toujours de la concordance obtenue naîtra un plaisir.

Voici donc les données du problème : le plaisir naît de la finalité — le plaisir esthétique ne peut pas être lié à une fin extérieure à l'objet du plaisir, car cet objet doit plaire sans l'intervention d'un concept — il doit être posé comme universel et désintéressé. Nous sommes donc amenés à envisager une finalité sans fin, une *finalité* pour qu'il y ait plaisir, *l'absence de fin* pour qu'il n'y ait point de concept et une *condition a priori* pour garantir l'universalité.

En réalité, nous avons été orientés par Kant, dès le début de l'analytique, vers la solution. Si nous ne craignons pas d'être irrévérencieux, nous dirions que les systèmes philosophiques sont construits comme les romans policiers dont les faits, les épisodes, les enquêtes ont l'apparence de données objectives et donnent l'illusion d'une investigation progressive et méthodique, alors que la conclusion présidait déjà à l'alignement de l'ensemble. On pourra prendre une comparaison moins désobligeante : nous rappellerons ces morceaux

(1) KANT, § 31.

(2) KANT, *introduc.*, VI.

symphoniques dans la conclusion desquels on admire la superposition contrapuntique des motifs qui ont été, dès l'abord et à l'insu de l'auditeur, conçus en vue de cette harmonie préétablie. Le § 10 débute par la définition de la finalité en général. Celle-ci va être le « cheval de Troie » qui fera entrer le plaisir dans la forteresse criticiste, et grâce auquel la solution attendra dans les flancs du problème, le moment propice pour en sortir. Kant prend donc soin de nous avertir qu'il peut y avoir une finalité sans fin. Notre faculté de désirer peut être déterminée à l'action par la représentation du but souhaité : c'est alors la volonté. L'objet que nous désirons nous paraît conforme à notre intention. Mais il existe des objets qui nous paraissent conformes à une intention bien que cette intention nous soit impénétrable. Il semble que leur forme a été déterminée par une volonté, en conformité avec une certaine règle, mais nous ne pouvons formuler ni cette volonté, ni cette règle : c'est un cas de finalité sans fin. Le beau sera parmi les cas de ce genre.

D'autre part, il devra être valable pour tous, c'est-à-dire reposer sur un fondement *a priori*. Au lieu, comme l'aurait fait Solger, de constater que l'entendement, c'est-à-dire le raisonnement, s'engageait dans des difficultés inextricables, Kant essaie de résoudre la difficulté et propose sa théorie du libre jeu de nos facultés de connaître. Il n'a précisément rien d'autre en vue que de délimiter les conditions de la possibilité d'une esthétique et d'en dégager la position dans l'ensemble de sa philosophie critique. Non seulement Kant n'a pas été aveugle à ce qui fait pour Solger la richesse intérieure et la « divinité » de la beauté, mais il a été au contraire un de ceux qui ont le plus contribué à défendre les droits de la liberté et du génie.

Il dit : le goût suppose un principe de subsumption, mais il ne subsume pas des intuitions sous des concepts ; c'est notre pouvoir intuitionnel lui-même, conservant toute sa liberté, nos facultés d'imagination dégagées de toute servitude qui les dirigerait vers une fin extérieure à leur propre jeu, — c'est notre faculté même de représentation qui s'accorde avec notre faculté de connaître. Et celle-ci n'apporte pas une modulation ou une pente particulière, comme ce serait le cas dans le maniement des concepts, mais elle prête seulement la forme, la cohésion interne, le rythme de ce qui est soumis à des lois (1).

(1) KANT, § 35.

On ne pouvait, en langage Kantien et dans les limites d'une critique de la connaissance, dire avec plus de précision, que le beau est à la fois ordre et liberté, spontanéité et harmonie, un jeu qui dispose de l'universalité des images et peut prétendre à l'universalité du plaisir.

Quand Solger objecte à Kant que ce qui plaît ne peut être que l'agréable, il néglige précisément toute la théorie kantienne et la réfute par décret. Il est d'accord avec lui pour voir dans la beauté un phénomène différent de l'agréable, de l'utile et du bon, une présence spirituelle où l'un et le multiple, le particulier et le général, c'est-à-dire des images et une loi, se fondent en un tout autonome qui ne s'insère pas dans le déterminisme du monde. Cette présence que l'un et l'autre ont sentie, Kant l'a circonscrite sur le plan d'une critique de la connaissance. Il a recherché les conditions de sa possibilité et, en nous montrant comment elle était possible, il en a indiqué seulement le *lieu* et le *schème*. L'accuser de formalisme abstrait, c'est encore opposer une option à une autre. Son formalisme n'est que la position même du criticisme et il n'exclut point la richesse de la vie. Solger préfère mettre tout l'accent de son exposé sur la valeur exaltante de la beauté, sur sa force expansive, sa lumière intérieure, sa richesse « divine », c'est ce que nous appellerons une *option*. Tous ces caractères du beau, Kant ne les nie pas, bien plus, nous allons dire tout de suite qu'il les signale, mais il procède à une analyse de notre mécanisme d'être pensant : il ne cherche que des points d'insertion, des joints, des rouages. Dès lors, il s'en suit qu'il nous énumérera les conditions formelles de la beauté et nous proposera une théorie de ce régime de pensée qu'est le jugement esthétique. La forme de beauté qui se révélera comme la plus « pure », ne sera que la plus élémentaire. La beauté libre, opposée à la beauté adhérente, est celle où le mécanisme mental apparaît le plus nettement et c'est l'unique raison pour laquelle Kant, auteur de la *Critique de la raison pure*, ingénieur géomètre procédant au cadastre de notre intelligence, lui accorde un rang de priorité.

Il ne s'en suit nullement qu'il nie tout le reste. Bien au contraire. Dans la phrase même où il précise sa théorie du jeu formel de nos facultés, il est dit : « Le jugement de goût repose sur le sentiment que notre imagination, dans sa liberté et notre entendement avec sa puissance ordonnatrice *se vivifizient* mutuellement » (« sich wechselseitig belebend »). Il nous dira aussi que la poésie élargit et fortifie l'âme (« erwei-

tert... stärkt das Gemüt, § 53), que le jeu libre et varié d'émotions qui ne sont pas provoquées en vue d'une fin extérieure nous plaît parce qu'il « augmente le sentiment de santé » (« das Gefühl der Gesundheit befördert ») ; que les représentations ont une influence sur le corps et par action réciproque sur nos sentiments, parce que, dans la liberté de leur jeu, elles suscitent les forces vitales qu'elles font jouer harmonieusement (1).

Tout cela, c'est la transposition sur le plan critique de ce que Solger décrit dans le langage d'une théophanie.

Nous sommes conduits pour ce qui précède à examiner ici une autre objection, formulée dans les *Vorlesungen* et qui ne nous paraît pas plus pertinente que les autres. Kant a vu, est-il dit p. 34, qu'il devait y avoir dans les conditions du jugement de goût quelque chose de supérieur et de primordial, un lien avec quelque « idée » ou « idéal ». Or, cela renverserait les données admises et créerait une contradiction flagrante. Il ne pourrait plus être question que de beauté adhérente. De plus, Kant appelle cela un idéal « parce que cela ne doit pas être conçu comme quelque chose d'abstrait, mais comme une représentation de l'imagination ». Aussi distingue-t-il d'une part l'idée normale et d'autre part l'idée de la raison. La première serait le modèle dont on s'inspire pour modeler la matière de l'art ; la seconde serait la forme d'un système de relations où apparaîtrait la finalité. Cette idée de la raison serait en même temps l'idée de la moralité. Mais elle n'est qu'une « forme vide », aussi vaine et stérile au regard du beau qu'elle l'est au regard du bien. « Deux éléments tout à fait opposés, conclut Solger, se trouvent ici en conflit inextricable. Le beau doit avoir son fondement dans la disposition de notre faculté de connaître qui rend l'homme capable de ramener la diversité à une forme générale, mais il doit en même temps être la représentation de la moralité. Cela se contredit absolument. Cette forme dont il est question, ne peut jamais s'identifier à l'idée de la raison car elle doit se rattacher à la matière donnée ; par contre l'idée de la raison exclut toute matière et ne peut pas être affectée par celle-ci. Mais Kant a laissé subsister cette contradiction, parce qu'il sentait qu'il y a un point de vue où l'apparition du beau dans la diversité sensible coïncide avec la moralité » (2).

(1) (« Ein SPIEL (remplacé dans les éditions de 93 et 99 par le mot Gleichgewicht) der Lebenskräfte im Körper hervorbringt » ; et 54, Anmerkung finale de l'analytique).

(2) V. 36.

Celui qui ne connaîtrait Kant que par ces lignes, qui pourtant ne contiennent aucune erreur, ni aucune trahison, se demanderait comment un si puissant esprit a pu concevoir un agencement aussi arbitraire et aussi peu intelligible. Or, c'est précisément dans ce genre de confrontations qu'apparaît le vice de toute discussion dialectique où l'expression figurée de l'idée est détachée de l'idée même et comme coupée de sa source.

Il est absolument vain de vouloir mettre Kant en contradiction avec lui-même à propos de la beauté libre et de la beauté adhérente. C'est lui-même qui les a distinguées selon leur degré de « pureté » (au sens où ce mot est employé dans la critique de la raison *pure*) et le § 16 de la Critique du jugement ne laisse aucun doute à cet égard. Il ne s'agit pas d'un renversement par lequel Kant se verrait soudain contraint d'abandonner ses positions primitives, mais d'un élargissement destiné à faire sa place à une réalité plus complexe qu'il faut aussi expliquer. « Le jugement esthétique par lequel un objet est déclaré beau sous la condition d'un concept déterminé n'est pas pur ». Dès qu'un idéal est impliqué de près ou de loin dans le jugement, celui-ci « ne peut jamais être purement esthétique et le jugement porté d'après un idéal de beauté n'est pas seulement un jugement de goût » (1). Cela ne veut pas dire que Kant entre en contradiction avec lui-même, mais que le libre jeu de nos facultés qu'il a décrit n'épuise pas l'idée de Beauté : il n'en montre que la forme, la matrice logique, la structure. Mais il inclut en puissance d'une part le contenu de notre imagination, et d'autre part, les constructions de notre entendement. Or, la matière est virtuellement infinie. Comment s'ordonnera-t-elle ? Le criticisme n'a pas à le dire, pas plus que le vérificateur des burins n'a à prévoir quel travail fera le graveur. Les beaux-arts sont spécifiquement l'œuvre du génie, c'est-à-dire de la nature, qui par son moyen « donne à l'art ses règles ». Le jeu du génie porte sur toutes les images et sur toutes les idées. Il est conduit par une force primordiale que l'on ne peut imiter, mais seulement libérer en soi par la vertu des exemples. La beauté libre était celle qui nous montrait le mieux le mécanisme type du jugement esthétique, mais la beauté adhérente entraîne toutes les idées de notre univers spirituel. Kant dira qu'alors le jugement de goût n'est plus saisi dans sa pureté (2). Ce n'est pas, dans son

(1) KANT § 17, *in fine*.

(2) KANT, § 17.

esprit, une condamnation ou une déclaration d'infériorité, mais la simple constatation que des éléments étrangers s'y mêlent encore : tel un chimiste qui nous avertit que la distillation n'est pas achevée. Dans la beauté adhérente en effet, il y a voisinage du plaisir esthétique et du plaisir intellectuel, de celui qui résulte du libre jeu dont la beauté libre nous fournit le type « pur » et de celui où interviennent des « idées de la raison ». En même temps, des divergences d'interprétation deviendront possibles et l'universalité sera du même coup menacée. Mais, ce que nous apporte ce nouveau domaine ne détruit nullement ce que nous avions découvert sur l'autre, et, ajoute Kant : « Le jugement de goût ne serait pur que si toute considération de but est laissée de côté, soit que l'on ne puisse effectivement concevoir une fin, soit qu'on la néglige délibérément dans le jugement ». Autrement dit, dans toute beauté adhérente, il y a une beauté libre sur laquelle l'autre se greffe et se ramifie, de sorte que « par cette distinction, bien des querelles au sujet de la beauté pourraient être résolues en montrant aux deux adversaires que l'un s'en tient à la beauté libre et l'autre à la beauté adhérente, que celui-ci énonce un jugement esthétique pur et celui-là fait une application de son jugement » (1).

Dans cette beauté, plus complexe qu'est la beauté adhérente, interviennent des idées de la raison parce que tout se tient dans notre vie spirituelle et elles interviendront d'autant plus que le sujet sera plus enclin par nature au désintéressement (2). Les couleurs elles-mêmes dans leur simplicité éveillent des comparaisons, avec des qualités morales comme l'innocence, la hardiesse, la modestie, et l'œuvre d'art, dans sa plénitude, avec la totalité de ses harmoniques et de ses vibrations les plus secrètes, intéresse toutes les régions de notre âme. Dire que « l'idée de la raison est en même temps celle de la moralité », c'est résumer la pensée kantienne d'une manière qui prête trop à l'équivoque, en admettant que ce soit même intelligible. Kant dit que le beau est le symbole de la moralité : encore a-t-il pris soin de définir en toute clarté ce qu'il entend par symbole. Le symbole est la règle d'une réalisation homologue. Cela signifie que dans le cas du beau, comme dans celui du bien, la pensée coule sur des pentes comparables, s'infléchit en des courbures de même sorte. C'est

(1) KANT, § 16.

(2) *Ibid.*, § 42.

ainsi que le beau plaît immédiatement, qu'il plaît sans motif intéressé, que son principe vaut pour tous. De plus, la liberté de l'imagination y est vue en concordance avec les lois de l'entendement de même que la liberté de la volonté apparaît dans la moralité à la fois autonome et cependant d'accord avec les lois de la raison.

Ce sont là deux systèmes de relations comparables pour leur structure interne et il est naturel que dans le mouvement de notre vie consciente, ils apparaissent comme étroitement liés. En soi, ils ne sont assurément que des « formes vides », mais ce sont précisément les formes de notre pensée que Kant a voulu mettre à découvert et il constate que les règles constantes selon lesquelles se réalisent, chacune pour soi, la beauté et la moralité présentent des analogies étroites. Il n'y a point là de « conflit inextricable », ni d'éléments impossibles à concilier. Le beau n'est pas la représentation de la moralité : il se réalise en nous par un jeu de nos facultés conscientes, dont les règles rappellent un autre jeu : celui par lequel se réalisent des actes moraux. Il se produit alors entre deux réseaux voisins une sorte de phénomène d'induction et des idées morales se mêlent au plaisir esthétique.

De semblables interférences ou attractions ne présentent rien d'impossible et de contradictoire. Elles peuvent même valoir comme une « explication » jusqu'à preuve du contraire. Kant a parlé son propre langage et choisi sa perspective. *Il n'a ignoré aucun des aspects de la beauté qui paraissent essentiels à Solger, mais il en a cherché la projection sur le plan de la philosophie critique.* Il en a même situé quelques-uns plus précisément que l'auteur d'*Erwin*, par exemple en distinguant le goût du génie, c'est-à-dire le spectateur du créateur qui sont sans cesse confondus dans la doctrine de la révélation. Et par là (1) il fait intervenir ces forces profondes que le criticisme, par hypothèse n'a pas à analyser. L'étincelle et la fulguration divine, c'est pour Kant « l'esprit, principe vivifiant de l'âme (2), qui, dans le libre jeu de nos facultés d'imaginer et de comprendre, dépasse le domaine de la beauté pure et apporte avec soi l'infini inexprimable des idées. Ce principe qui nous exalte, enrichit la pensée sans pourtant donner aucune notion distincte et adéquate « n'est autre que la faculté de représenter des idées esthétiques » et les idées

(1) KANT, § 48.

(2) *Ibid.*, § 49.

esthétiques sont, comme celles de la raison, une limite inaccessible, une réalité qui ne se laisse jamais complètement circonscrire, jamais capter dans le réseau des opérations logiques. L'idée de la raison est une notion à laquelle aucune intuition ne peut être adéquate : l'idée esthétique d'un monde d'images flottant devant des notions qu'il masque, mais dont il reçoit sa lumière. Là où Solger affirme que l'absolu se détruit en passant dans notre monde de relations et de contradictions, mais se laisse apercevoir dans l'illumination fugitive, Kant déclare que l'idée esthétique — l'idée saisie dans le domaine de l'art — est inadéquate à toute expression finie, mais « agite en nous une foule d'impressions et de représentations annexes qui sont inexprimables » (1). Ce sont là deux perspectives de la même vision, la même présence enrobée de manière différente. Kant donne, dans sa théorie du beau, tout autant que Solger, une place principale à la liberté, au génie, à la fantaisie créatrice, à tout ce qui semble venir d'un au-delà divin. Même le lien qu'il établit entre la finalité de l'art et la finalité de la nature ne relie pas d'une manière artificielle les deux parties de la *Critique du Jugement* : il les rattache par une idée profonde, celle qu'il n'y a pas d'autre façon de penser la nature que de la concevoir, elle aussi, comme un produit de l'esprit, c'est-à-dire comme une œuvre d'art. Tout ce que Solger a mis en évidence, se trouve ainsi dans Kant, mais à un autre plan, parce que Kant cherche les conditions de notre travail mental et de nos connaissances en laissant hors de son analyse la description du contenu.

La construction kantienne nous explique, au point de vue de l'idéalisme transcendantal, le mécanisme formel de la fonction esthétique qui n'est pas plus la beauté que la critique de la raison pure n'est la science, mais qui est exactement ce que Kant avait voulu définir et résoudre un problème que Solger n'a pas traité. Celui-ci, en effet, se contente de recenser les éléments contradictoires qui entrent dans la perception du beau, d'insister sur l'impossibilité de leur conciliation pour faire mieux admettre ensuite la nécessité et la nature d'une « connaissance supérieure » où la perception de l'idée refond en un seul bloc des éléments épars.

(1) KANT, § 49.

II

SOLGER ET FICHTE

Nous avons vu précédemment combien Solger admirait Fichte et qu'il rendait hommage autant à son caractère qu'à ses qualités de maître et d'orateur. Il lui reproche, il est vrai, de s'exprimer toujours comme s'il était le porte-paroles de Dieu et cette critique n'est pas dépourvue de saveur. Cependant l'*Erwin* même contient un bel hommage à Fichte : « Si grande que soit ton affliction quand tu pleures la mort de Fichte dont la gloire pure brillera sur tous les temps à venir et qui nous a été sitôt ravi, sois assuré que ma douleur n'est pas moins grande que la tienne (1) ». Ainsi s'exprime Adalbert, mais il ajoute : « Sa doctrine, au moins pour ce qui concerne la beauté, ne nous apporte pas de solution vraie ».

La critique du point de vue fichtéen a été faite par Solger d'une part dans les *Vorlesungen*, sous une forme très concise (2) et d'autre part dans le premier dialogue de l'*Erwin* (3) d'une façon plus explicite, au cours de la discussion entre Bernhard et Adalbert.

Dans les *Vorlesungen* la réfutation est ramenée à sa plus simple expression. Nous y lisons en effet en substance ceci : Fichte distingue le point de vue commun et le point de vue spéculatif. Pour la conscience vulgaire, le monde extérieur est une donnée. Pour la pensée philosophique il découle de l'activité même de notre conscience. Or l'artiste est pour ainsi dire placé à la fois dans ces deux domaines : il sent l'univers comme une donnée objective, il est, pourrait-on dire, un homme « pour qui le monde extérieur existe », et cependant il traite le monde extérieur comme s'il était le produit de sa volonté.

(1) I., 93.

(2) V. 39.

(3) E., I, 76-91 (K. 55-66).

Or, poursuit Solger, si cette théorie découle bien des positions générales de la pensée de Fichte on ne voit pas comment cela est possible.

Il y a, en outre, chez Fichte une autre idée, par laquelle le Beau est lié à la moralité. Il en est en effet le prélude, car il montrerait d'une manière sensible et par l'expérience que le moi est une activité créatrice et libre. Or cette théorie se heurte selon Solger à la même objection que précédemment : en effet nous ne pouvons prendre conscience de la vraie nature de notre moi sans nous placer au point de vue spéculatif, ce qui nous fait quitter le domaine de l'art pour celui de la philosophie.

Enfin Fichte admet que le sentiment du beau tient d'une part à la moralité, et d'autre part à ce qu'il appelle « le cœur ». Mais, objecte Solger, on ne sait pas ce que ce mot peut au juste signifier et si Fichte avait été conséquent, il aurait « considéré l'art comme quelque chose de tout à fait étranger et l'aurait banni de son système ».

Voyons comment ces critiques rapides et catégoriques ont été illustrées par la discussion de l'*Erwin*.

Bernhard expose brièvement la pensée de Fichte telle que Solger nous l'a résumée dans les *Vorlesungen*. Pour l'artiste, le point de vue philosophique est devenu le point de vue ordinaire et par là le beau est une préparation au bien. Là dessus Adalbert demande des précisions.

Le bien est l'accomplissement de la loi morale, la victoire de la volonté sur les entraves extérieures qui n'existent que pour être la condition de son triomphe. Dès lors le beau en serait bien plutôt l'ennemi, car l'âme sensible au beau se sent conquise tout entière par lui, et « se plonge dans son objet », ce qui semble bien exactement le contraire de la moralité. Le moi s'asservit au lieu de s'affranchir des limitations, il s'enferme dans le réel, l'artiste, bien loin d'être le médiateur entre la vie et la moralité absolue, est moralement inférieur au homme du commun parce qu'il est, comme eux, l'esclave du monde sensible, et dirige en outre sa liberté à contre sens, par un renversement sacrilège. La beauté serait donc philosophiquement le mal. Et si d'autre part l'artiste fait l'expérience de son autonomie, à propos de son œuvre, il ne se distingue pas du philosophe, lequel recrée par un processus conscient le monde extérieur. Enfin il n'est pas possible de voir à cet égard de différence entre les beaux arts et les arts mécaniques. En vain Bernhard précisera-t-il que dans ce dernier cas le but est

tout autre : Adalbert lui répond que le but ne peut pas être perçu et que l'on voit seulement dans l'objet réel qu'il « est un moyen choisi pour un but quelconque », ce qui ne permet pas de distinguer le caractère spécifique de la beauté.

C'est ici que vient s'insérer la deuxième idée que Solger découvre dans la pensée fichtéenne : le beau est précisément d'une nature telle que cette dualité (des moyens et du but) se fondent intimement. C'est pourquoi il exerce une telle influence sur le cœur, en nous faisant sentir à la fois notre puissance créatrice et en nous dirigeant vers les voies sublimes de la moralité. Il élève l'homme et le rend bon et sage pour ainsi dire malgré lui, « *gleichsam unwillkürlich* », sans qu'il ait eu besoin de se faire violence ou d'appliquer consciemment sa volonté aux fins morales. En d'autres termes la beauté serait une anticipation gratuite de la moralité qui nous serait accordée par faveur spéciale et d'emblée sous une forme un peu différente, une sorte de témoignage annexe et probant. Par là elle serait une « introduction à la moralité » pour ceux qui ne sont pas encore capables de s'élever jusqu'à l'idée pure du bien et qui doivent y être préparés.

Or c'est là, pense Solger, soit une impossibilité, soit une contradiction. En effet, jamais, dit-il, une émotion, une action sur « le cœur » ne pourra nous aider à nous libérer des liens qui nous assujettissent au monde extérieur : elle suscitera une passion, elle flattera un instinct, ce qui est tout le contraire de la moralité. Et si l'on admet que la moralité et la beauté puissent être conciliées, que la liberté et l'instinct s'unissent harmonieusement, il faut alors reconnaître que le stade préparatoire ne serait pas celui du beau, mais celui de l'action morale. Car dans celle-ci, il y avait opposition et lutte, tandis que dans la beauté « la moralité n'a plus rien à combattre ». En conclusion, il vaut mieux reconnaître que cette façon de poser le problème ne comporte pas de solution. Et telle est encore une fois la conclusion de Solger : tandis que Kant nous apportait une notion possible en soi, mais qui ne pouvait pas être la beauté, Fichte nous propose une conception du beau qui n'est pas possible. « Ce que tu voulais nous donner pour la beauté ne pouvait pas l'être parce que cela contredisait sa destination qui était de préluder à la moralité : et ce qui aurait pu être la beauté n'était pas conciliable avec les principes que tu as commencé par poser ». L'harmonie de la liberté et de l'instinct ne peut pas être la beauté dans le système de Fichte, parce qu'il nous a été dit que la beauté était un stade

inférieur et préparatoire à la moralité, alors qu'elle apparaîtrait comme un achèvement victorieux à côté de cette lutte encore difficile que livre la conscience morale. Et si d'autre part, elle est bien cela et réconcilie le moi et le non-moi, elle est contraire aux positions fondamentales de la doctrine, car elle ramène le moi vers le non-moi, le lui fait aimer, l'y plonge et le détourne ainsi de sa tâche austère et toujours inachevée.

Comme celle que Solger avait faite de la pensée kantienne, cette réfutation n'est qu'une transposition et une trahison du langage, qui laisse intactes les idées. Et cela pour les mêmes raisons. Les coordonnées par lesquelles se situe une notion dépendent d'un système en fonction duquel elles sont établies. La discussion emploie les signes comme s'ils avaient une valeur intrinsèque et constante alors qu'ils ne sont que des symboles dont le contenu doit être repensé et reconstruit dans chaque contexte différent.

La contradiction dialectique où Solger croit entraîner Fichte ne joue qu'à la faveur d'un insensible glissement du sens des mots. On introduit dans la discussion un terme d'apparence inoffensif et qui semble s'insérer exactement dans une proposition admise. Dans la proposition consécutive le mot reste le même, mais on en fait sortir un argument subreptice : c'est le procédé du cheval de Troie.

Fichte dit expressément : « Quand la moralité intervient, la moitié du travail est déjà fait, parce que nous nous sommes libérés de la servitude des sens (1). » Ce n'est dès lors que par un stratagème en trompe l'œil qu'on lui fera dire exactement le contraire de ce qu'il a dit. La beauté est le prélude et la préparation à la moralité, parce qu'elle nous révèle un domaine supérieur à celui des impulsions et des appétits qui est celui de l'idée. Les *Grundzüge des gegenwärtigen Zeitalters* nous donnent à ce sujet toutes les précisions souhaitables. Notre siècle est celui de l'égoïsme pratique, il ignore, au moins dans la conduite générale de la vie cet « empire qui doit s'exercer sur la nature », qui s'impose à elle malgré ses résistances, qui « lui imprime la marque auguste de l'humanité, dans ce qu'elle a de spécifique, c'est-à-dire la marque des idées » et Fichte ajoute aussitôt : « c'est dans cette domination que réside l'essence véritable des beaux arts » (2).

L'activité créatrice qui est l'essence même du moi se mani-

(1) *System der Sittenlehre*, 1793 ; IV, p. 31.

(2) FICHTE, V., 30.

feste sous des formes diverses. Elle commence à s'appliquer à la matière du monde extérieur, elle la modèle pour des fins intéressées afin d'augmenter notre sécurité ou notre confort. Ainsi naissent les arts mécaniques (1). Ayant assuré le minimum actuellement exigible de sécurité et de confort, elle déborde au delà de l'utile, elle s'exerce selon sa propre loi : elle crée pour créer, pour se prouver à elle-même son efficacité ; par luxe si l'on veut, ou, comme d'autres diront encore, par jeu. Elle est guidée par son élan autonome et imprime sa marque sur les choses. Elle puise en elle la règle de son action et crée ainsi des êtres et des figures arbitraires : c'est ainsi que naissent les arts. L'art est donc « émanation de l'activité originelle, qui ne jaillit que d'elle-même et se suffit à soi-même, et ne s'appuie aucunement sur l'expérience ou l'observation du monde extérieur »... Peu importe la matière extérieure à quoi elle s'applique, que ce soit le marbre ou une surface plane, ou des sons, ou des mots « c'est toujours cette activité profonde dont le flux pénètre la matière (2) ».

Quand Solger objecte à Fichte que la beauté asservit l'âme à ses objets et va ainsi à l'encontre de la moralité, il interprète arbitrairement la nature d'émotion par laquelle l'artiste est lié à son œuvre. Il en retourne le sens. Il affirme qu'elle va du dehors au dedans, alors que Fichte laisse clairement comprendre qu'elle est au contraire une exaltation du moi qui jouit de sa puissance. « Assurément, dit-il, l'artiste vrai, au sens où nous le concevons, lorsqu'il exerce son art, exulte et goûte au suprême degré les félicités que nous avons décrites ; car son être s'épanouit dans cette activité libre qui se suffit à soi-même et dans le sentiment qu'il en a. Et qui donc ne trouvera pas un moyen de jouir de son œuvre avec lui, de collaborer en quelque manière et d'une façon lointaine à sa création, de prendre conscience, au moins de cette manière, qu'il l'emporte sur toutes les jouissances sensuelles ? » On ne saurait être plus explicite. Cette activité profonde qui est l'essence du moi, prendra d'autres formes ; elle créera le droit, l'ordre et la société ; elle recréera la nature par la science, elle fondera la religion.

Il est encore un autre passage des *Grundzüge* où Fichte montre qu'il s'agit bien d'une affirmation de la liberté et nullement d'un asservissement au monde matériel. C'est dans la

(1) *Ibid.*, VII, 164.

(2) FICHTE, *ibid.*, 59.

7^e conférence lorsqu'il donne des conseils sur la meilleure façon de lire un auteur. Il faut, dit-il, faire avec le texte une sorte d'expérimentation, comme avec la nature : l'esprit critique, non certes l'esprit de négation, mais la liberté de la pensée doit s'allier à la réceptivité. On doit s'efforcer de comprendre l'auteur « mieux qu'il ne s'est compris lui-même », en s'aidant de tout ce qui peut nous éclairer sur le sens profond, en le replaçant dans sa perspective historique, afin qu'il prenne ainsi tout son relief et garde sa valeur vivante. Il faut comprendre l'intention qui explique l'agencement de l'ensemble. « Tout ce qui est génial garde cette unité organique qui est infinie et inépuisable », mais c'est déjà une joie de s'en être approché.

La beauté n'existe que dans la liberté de l'esprit, non seulement chez celui qui la crée, mais aussi chez ceux qui la contemplent, car ils ne peuvent la sentir dans son essence vraie que s'ils participent à l'activité créatrice dont elle est née. Fichte émet même à ce propos, songeant sans doute à quelque Winckelmann plus philosophe et moins minutieux, le désir qu'il survienne bientôt un historien des arts qui nous montrerait, pour chaque chef-d'œuvre, en quoi consiste son unité spirituelle, sa pensée organique, ce que l'on pourrait appeler pertinemment, nous semble-t-il, sa « monade esthétique ». Cet homme là, assure Fichte, rendrait un grand service à l'humanité (1).

Pourquoi ? Précisément parce qu'il montrerait comment s'établit l'empire de l'esprit sur la nature et servirait ainsi la cause de la moralité absolue. Celle-ci, en effet, ne peut pas être, comme Solger voudrait le faire avouer à Fichte, ni opposée à la beauté, ni son inférieure. La beauté est achevée, elle atteint son but en revêtant la liberté d'une forme sensible. La moralité est un devenir sans fin, parce que l'œuvre accomplie cesse de compter pour elle, elle perd toute valeur, elle est effacée au moment même où elle est accomplie. C'est pourquoi la forme du devoir-être est la seule qui soit adéquate à l'activité essentielle du moi, qui par sa nature même ne connaît ni repos ni terme. L'art est donc bien un exemple, nous disions : un témoignage. Il est, si l'on veut, une preuve latérale, une stèle milliaire qui nous indique que nous marchons sur la voie de la liberté, mais qui n'en est pas le but. Le voyageur qui s'arrêterait pour contempler les dieux Termes resterait à mi-chemin : il n'empêcherait pas pour cela que la route continue.

(1) FICHTE, VII, 94.

Nous ne voyons là aucune contradiction intrinsèque et ce n'est qu'en substituant un sens à un autre dans les expressions comme « l'action de la beauté sur le cœur » ou le sentiment que l'artiste éprouve quand il « se plonge » dans l'objet de sa contemplation, que l'on peut accuser Fichte d'inconséquence. L'homme asservi à ses impulsions sensibles ignore le pouvoir de l'idée ; d'autre part la moralité absolue ne se fonde que sur l'idée du devoir en soi, pure de toute matière, la seule qui soit un impératif toujours valable et jamais accompli. Entre ces deux extrêmes, il existe un stade intermédiaire où l'esprit agit d'une façon autonome, par la vision d'une idée dont il tente d'imprimer la marque sur une matière quelle qu'elle soit : par là il s'élève déjà au-dessus des contingences, vers quelque chose de désintéressé, de noble et il fait l'expérience de sa liberté en même temps que de son pouvoir d'action. C'est précisément le domaine propre aux arts et il est tout à fait conséquent de le considérer comme l'antichambre de la moralité. Dans les trois lettres sur *Geist und Buchstabe in der Philosophie*, par lesquelles Fichte répondit aux *Lettres* de Schiller sur l'*Education esthétique de l'humanité*, ce rôle intermédiaire et médiateur est nettement défini. Le penchant esthétique tient du penchant intellectuel en ce qu'il a, lui aussi, une représentation pour but ; il tient du penchant pratique en ce qu'il se fonde, comme celui-ci, sur une représentation et du penchant moral parce que cette représentation, loin de se subordonner à un objet le façonne à sa guise.

Dès lors on comprend sans peine qu'il nous aide à nous libérer des servitudes extérieures. Grâce à lui nous sommes à la fois dans le monde sensible et dans celui des idées, c'est-à-dire aux confins de la moralité qui est le règne de l'idée pure. C'est ainsi qu'il faut comprendre cette phrase que Solger déclare incompréhensible : le point de vue transcendantal est devenu le point de vue ordinaire. Il est devenu le point de vue ordinaire parce que l'artiste est un homme pour qui le monde extérieur existe et existe en soi ; c'est dans les choses et c'est par elle que s'exprime la beauté. Mais il est aussi le point de vue transcendantal parce que ces choses sont issues de la volonté créatrice du moi, restent dans la nature sans être prises dans son déterminisme et sans s'opposer à nous comme une limite extérieure et infranchissable. Le point de vue ordinaire fait apparaître le monde comme étranger au moi, comme reçu du dehors, le point de vue transcendantal le fait saisir comme conçu et comme projeté, mais pour des fins qui le

dépassent. L'artiste prend le monde extérieur pour ce qu'il est, et en cela il ne s'est pas encore élevé au point de vue transcendantal, mais il en façonne la matière à son gré et selon ses visions intérieures. Le rôle même de ce que nous pourrions appeler communément « son inspiration » se déroule tout entier en deçà de l'idée pure, c'est-à-dire dans la vie ordinaire, mais il y introduit pour ainsi dire les manières, les allures et la façon d'agir de la pensée transcendente.

A cela Solger oppose : on ne voit pas comment ce serait possible. L'état ordinaire de la conscience est selon Fichte la limitation pure et simple ; si l'on pense le monde extérieur comme issu de notre propre conscience, on se trouve par là au point de vue de la philosophie. Quant à la façon dont quelqu'un peut en avoir une notion (philosophique) et cependant transformer ce point de vue en celui de la perception ordinaire, il est impossible de s'en rendre compte. Sa critique revient à séparer les attitudes alors qu'il faudrait comprendre quels liens les unissent. Il affirme : ici vous êtes philosophe, là vous êtes dominé par vos sens, ailleurs vous êtes un constructeur mécanicien, on ne voit pas où vous pouvez être un artiste. Nous saisissons sur le vif le procédé inhérent à toute discussion : le contradicteur fait des coupures là où le défenseur fait une synthèse et d'analyse en analyse on en vient à une proposition où un OUI et un NON s'opposent en toute simplicité. A propos de Kant, Solger avait déclaré : ce qu'il nous décrit est possible, mais ce n'est pas la beauté. A Fichte il objecte : ce que vous décrivez comme la beauté est impossible ou contradictoire à votre système. Il était superflu de passer par tous les méandres d'une discussion scolastique et souvent fallacieuse pour en venir simplement à cette constatation élémentaire : là où vous voyez « du plein » je ne vois que « du vide ».

Il va en être de même avec Schelling.

III

SOLGER ET SCHELLING

Les rapports de la pensée de Schelling avec celle de Solger sont plus difficiles à dégager. On pourrait croire, en effet, que leurs vues sont à peu près identiques. Solger ne loue-t-il pas Schelling d'avoir le premier mis en évidence ce qu'il appelle « le principe spéculatif », c'est-à-dire d'avoir pris pour point de départ « l'unité originaire du subjectif et de l'objectif » ?

Il semble donc que l'un et l'autre parlent le même langage et que les motifs essentiels soient semblables dans les deux doctrines.

Pour l'un comme pour l'autre, il y a deux niveaux de connaissance et le Beau n'est perçu que par la connaissance supérieure. « L'entendement vulgaire, est-il dit au § 4 du *Système de l'Idéalisme transcendantal*, n'a, au regard du philosophe qu'une seule prétention justifiée : celle qu'il partage avec n'importe quel objet d'enquête, à savoir : d'être complètement expliqué (1). » La vérité, comme la beauté, réside au delà du quotidien, au delà du temps. Ni l'une ni l'autre ne peuvent être dans la prose du monde. Pour sortir de la plate réalité, il n'y a que deux chemins : « la poésie qui nous transporte dans un monde idéal et la philosophie qui fait évanouir à nos yeux la réalité du monde » (2). Le vrai et le beau nous montrent comment les contradictions de l'existence se résolvent et la poésie nous fait même saisir en nous l'union vivante du conscient et de l'inconscient, de l'esprit et de la nature, ces deux univers qui restent distincts pour l'entendement. La philosophie ne parvient à la vérité que si, de son côté, elle peut, elle aussi s'élever à « l'existence intemporelle des

(1) SCHELLING, S. W., I, III, 352.

(2) *Ibid.*

choses et aux notions éternelles » (1). C'est ainsi qu'il faut distinguer, non seulement deux sortes de connaissances, mais deux mondes. Dans l'existence et dans le temps, nous ne voyons qu'erreur, maladresse, imperfection, « la connaissance qui se rapporte au temps et à l'existence temporelle des choses... ne comporte pas de vérité absolue, car elle suppose une connaissance plus haute et d'une autre sorte, qui soit indépendante du temps, sans aucun lien avec lui, une connaissance en soi et par conséquent éternelle, absolument » (2). Or, au delà de l'existence vulgaire, il y a le monde des archétypes, des Urbilder, des Idées. C'est là que s'aperçoit l'union du général et du particulier, c'est-à-dire l'absolu qui est à la fois le vrai et le beau. « Nous montrerons, écrit Schelling (3), que vérité et beauté ne sont que deux manières différentes de considérer le seul et même absolu. »

« La philosophie de l'art est essentiellement la représentation du monde absolu dans la forme de l'art (4). » Comme Solger il admet qu'il n'y a entre le vrai et le beau qu'une différence d'aperception et que dans l'un et l'autre cas, il ne s'agit pas d'une vision particulière d'un fragment de panorama, mais d'une révélation qui nous plonge au sein même d'un absolu un et identique à lui-même. Le principe de division est dans l'existence vulgaire où le rayon se brise et se diversifie. L'idée est une et — telle est la notion schelligienne de la Potenz — la totalité même. Les divergences ne sont « que des oppositions subjectives et purement phénoménales » (5), « dans son absolu, la poésie n'est en soi ni naïve ni sentimentale » (6). De même, le beau inclut le sublime et le sublime le beau. Nous verrons plus loin les objections de Solger. Il n'en reste pas moins que la distinction des deux univers et la condamnation de « notre existence de néant » sont aussi expressément formulées par l'un que par l'autre.

Il s'ensuit également dans les deux doctrines que l'œuvre d'art est comme détachée du contexte de l'existence. Elle porte un reflet d'éternité autour duquel sont brisés tous les liens qui pourraient la retenir au tissu quotidien. Elle est libre, dégagée de toute finalité ; elle est « sainte et pure » (7),

(1) BRUNO, I, IV, 221.

(2) *Ibid.*

(3) SCHELLING, I, V, 370.

(4) *Fernere Darstellung*, 350.

(5) SCHELLING, I, V, 473.

(6) *Ibid.*

(7) III, 622.

elle ne se subordonne ni à l'utile, ni à la science, ni à la moralité bien au contraire elle les contient, parce qu'elle est une « puissance du tout » ; elle ne s'y rattache point par des liens extérieurs : elle est absolue, en soi.

Pour Solger comme pour Schelling, c'est par la fantaisie que nous transfigurons le réel, le détachons de son existence vulgaire et y voyons l'absolu par transparence. « La fantaisie est l'intuition intellectuelle de l'art » (1). Elle est à la fois forme et contenu, connaissance et réalité : le général et le particulier n'y font qu'un. Elle est au point de jonction, au point d'« indifférence » de la forme et de l'être, de l'idéalisme et du réalisme (Solger dira : du formalisme et du matérialisme). C'est elle qui nous rend visible et intelligible le monde des Idées, de ces Idées qui s'objectivent dans les dieux et forment la mythologie.

Cependant, l'objet beau fait tout de même partie du monde réel. Nous verrons que c'est sur ce point que Solger attaque Schelling. Mais l'un et l'autre ont posé le problème ou plutôt ont été amenés par le jeu des enchaînements à le poser de la même façon.

Toute représentation de l'absolu dans le monde réel ou pour ainsi dire à travers lui, à propos d'un objet particulier et réel, ne peut être que symbolique. Le caractère symbolique de toute œuvre d'art dont Solger a donné la théorie que nous avons analysée plus haut, est également déduit par Schelling et des mêmes principes au § 39 de ses conférences sur l'esthétique. Quand le général représente le particulier, y est-il écrit, c'est un schématisation. Quand le particulier représente le général, c'est l'allégorie. La synthèse des deux, où ni le général, ni le particulier ne signifie l'autre, mais où les deux ne font qu'un, c'est le symbole. Solger réservera le terme d'allégorie pour une notion plus noble et du même ordre que le symbole, mais ce n'est qu'une différence de mot. Là où Schelling dit : schéma, allégorie, symbole, en réservant au dernier seul la dignité éminente, Solger dit : schéma, signe et symbole. Tous deux voient dans le dernier terme l'expression de l'union immédiate Idée-Réel, au sein même de la réalité. Solger : « L'activité et le résultat ne font qu'un dans le symbole et l'idée y est tout à fait achevée et circonscrite... ; le symbole est l'existence de l'idée même, il est réellement ce

(1) SCHELLING, *Phil. der Kunst*, p. 31.

qu'il signifie, il est l'idée dans sa réalité immédiate (1) ». Et Schelling « la signification est ici en même temps l'être, passé dans l'objet et uni à lui... En eux (les êtres de la mythologie où Schelling voit la forme typique du symbole) réalité et idéalité ne font qu'un, c'est-à-dire que leur idée, elle aussi, leur notion est détruite dès que nous ne la pensons plus comme réelle » (2).

Ces points principaux étant admis également dans les deux doctrines, il s'en suivra des conséquences semblables qui donnent le sentiment que la pensée de Solger côtoie sans cesse celle de Schelling.

Ainsi l'œuvre d'art est un infini. « N'accusons pas les artistes d'exagération, dit Adalbert (3), quand ils célèbrent toute beauté comme le réceptacle d'un univers »... et (4). « Le contenu du beau est un abîme de plénitude qu'aucun entendement ne réussit à mesurer ». Et Schelling : « Le caractère essentiel de l'œuvre d'art est un infini inconscient » (5).

En ce sens elle tient à la fois de la liberté et de la nécessité, de l'esprit et de la nature. Solger : « Dans la beauté qui lui apparaît en même temps comme sa propre création et comme une puissance qui le domine, l'artiste apprend ce qu'il est lui-même et ce qui vit en lui (6) ». Schelling : « Outre ce qu'il y a mis visiblement avec intention, l'artiste semble avoir représenté dans son œuvre pour ainsi dire un infini qu'aucune intelligence finie n'est capable de dérouler complètement » (7).

C'est aussi pour cette raison que l'enseignement de l'art reste confiné dans certaines limites. Solger : « Le génie est inconscient comme révélation immédiate de l'idée, comme organe par lequel l'idée agit. Tout aussi inconscient est le choix du sujet, qui jaillit librement de l'idée. Par contre, ce qui est conscient ce sont les rapports internes de l'activité avec elle-même, c'est-à-dire l'enthousiasme et l'ironie (8) ». Schelling : « Le génie est autonome, mais c'est seulement à toute législation extérieure qu'il se dérobe, non à la sienne

(1) V. 129.

(2) S. W., I, V, 411.

(3) E., I, 180 (K. 130).

(4) *Ibid.*, 181 (K. 131).

(5) S. W., I, III, 619.

(6) E., II, 33 (K. 213).

(7) S. W. I, III, 619.

(8) V. 125. E., II, 31.

propre, car il n'est génie que dans la mesure où s'expriment en lui les lois les plus hautes (1) ».

La critique d'une œuvre d'art doit donc considérer l'ensemble, dans la perspective où apparaît son unité vivante et organique, pour ainsi dire d'un point de vue intérieur qui fut celui de l'artiste lui-même. Schelling : « Celui qui ne s'élève pas à l'idée du tout, est tout à fait incapable de juger une œuvre d'art... et cela n'est possible que par la science, c'est-à-dire par la philosophie (2) ». Solger : « D'ordinaire la critique ne réside que dans une vaine et absurde énumération de ce qui nous plaît ou nous déplaît selon l'état d'esprit qui nous est propre, ou de ce qui répond ou ne répond pas à nos désirs, alors que nous devrions nous mettre humblement par la pensée à l'intérieur de l'œuvre et en tirer des enseignements pour notre propre compte. Car, tout au moins en ce qui concerne l'idée, chaque chef-d'œuvre authentique porte sa légitimation avec lui (3) ».

Il s'en suit donc, pour Solger comme pour Schelling, que s'il existe une beauté dans la nature, ce ne peut être que par transposition. Nous considérons momentanément la nature comme une artiste et un paysage comme son œuvre. Conseiller aux artistes d'imiter la nature, c'est intervertir les rôles : « bien loin que ce soit la nature, accidentellement belle, qui donne à l'art sa règle, c'est bien plutôt, ce que l'art produit dans sa perfection qui sert de principe et de norme pour juger des beautés naturelles (4) ». Solger dira de même : « Nous supposons inconsciemment le rapport de l'artiste à son œuvre ; nous comparons cette apparence d'art avec les idées ; nous nous représentons obscurément une règle selon laquelle nous appelons beau un objet de la nature. Nous supposons donc une pensée qui précède le phénomène et qui est sa pensée (5) ». Et il conclut, comme Schelling : « L'imitation de la nature est conciliable avec la notion d'art dans la mesure seulement où

(1) XIV. *Conf. sur la méthode...* V, 349, cf., Vorl. V, 414 à 41 et VII, 326 : « Personne ne peut l'aider il doit s'aider lui-même... personne ne peut lui donner d'ordre ou lui indiquer la route à suivre ». Les règles empiriques de l'exécution, les conseils techniques ont leur importance, mais ils ne sont pas l'affaire de la philosophie de l'art, parce qu'ils ne concernent pas l'essentiel (*Ibid.*, V, 350).

(2) S. W. V, 359.

(3) E., II, 39 (K. 217).

(4) SCHELLING, I, III, 622.

(5) SOLGER, V. 5.

la nature, non comme simple matière, mais en soi, est considérée comme le résultat d'un art ».

A bien d'autres égards on pourrait relever un exact parallélisme entre les conclusions de Solger et celles de Schelling. Que l'on compare, par exemple, les développements sur l'art ancien et l'art moderne, la forme symbolique prédominant dans l'antiquité et la tendance allégorique dans les œuvres modernes, § 42 des conférences de Schelling ; ils aboutissent même comme chez Solger à la théorie d'un art synthétique moderne correspondant au drame antique et qui serait le service divin. De même, l'explication du laid par privation, § 21, la théorie de l'art, propédeutique de la philosophie, sans parler des remarques faites par l'un et par l'autre sur chacun des arts en particulier et même de la place des uns et des autres dans des séries idéales ou réelles.

*
* *

Cependant, Solger a fait de la théorie schellingienne une critique directe, quoique sommaire, dans l'introduction aux *Vorlesungen*, et une critique indirecte et plus poussée dans l'*Erwin* en combattant le point de vue d'Anselme.

Notons d'abord que Solger, dans ses deux pages de l'introduction au' conférences où il réfute Schelling, ne cite que l'idéalisme transcendantal. Celui-ci, déclare-t-il (1), est parent de l'idéalisme fichtéen, avec cette différence que le subjectif et l'objectif y sont mis sur le pied d'égalité. L'activité subjective ou consciente y alterne avec l'activité objective ou inconsciente. L'une et l'autre seraient primitivement unies dans l'intuition intellectuelle qui les contient encore ; Solger ajoute : « formellement, ce qu'on peut lui reprocher ». Ce point de vue supérieur où s'unissent la nature et l'esprit « est purement formel, car cette union ne peut pas être démontrée ». Schelling dit bien qu'il apparaît dans le moi individuel et y est saisi comme intuition artistique qui serait ainsi identique à l'intuition intellectuelle. « Mais on ne voit pas comment il est possible que quelque chose de formel qui réside purement dans la conscience puisse se révéler comme un factum particulier. Il y a là une difficulté insoluble. »

Pourtant, poursuit Solger, cette vue est exacte au fond. Tous les autres systèmes se heurtaient à une contradiction :

(1) V. 40. ^d

ils n'arrivaient pas à concilier le sujet et l'objet. Schelling a raison de poser l'union du formel et du réel. Il part à juste titre de leur unité primordiale, mais il ne peut expliquer qu'un phénomène individuel, en tant que fait particulier, nous montre en lui-même la contradiction résolue. « Cette intuition intellectuelle reste vide et l'on ne peut concevoir comment une existence purement empirique se rapproche de l'intuition primordiale. Il y a là une élaboration dialectique insuffisante. Si celle-ci avait été poussée assez loin, on aurait bientôt vu comment l'intuition intellectuelle peut se représenter dans l'individuel et que l'art n'en est pas le seul résultat ».

En somme Solger reproche à Schelling de n'avoir pas pu montrer comment se réalisait cette union qu'il avait eu raison de poser comme essentielle. Nous entendons parler d'elle, objecte-t-il, nous comprenons qu'elle est bien l'explication unique et nécessaire, mais nous ne la voyons réalisée nulle part et cette intuition où elle devrait apparaître, reste sans contenu.

*
* *

Examinons comment ce reproche de formalisme se précise dans les discussions de l'*Erwin*.

La discussion entre Anselme et Adalbert qui occupe la fin du premier dialogue et une bonne partie du deuxième et s'étend avec peu d'interruptions sur environ quatre vingts pages de l'*Erwin* pourrait, semble-t-il, confronter les deux points de vue avec une précision suffisante. Or il n'en est rien : chaque fois que nous croyons toucher au point où l'opposition se formulera en termes nets, il survient une digression ou nous retombons dans le vague, et dans les chassés-croisés du général et du particulier, d'où, à la satisfaction de Solger, il ne peut rien sortir de définitif.

Le but de Solger, dans cette discussion, est de montrer la fragilité de la théorie des Urbilder. En effet ce n'est, comme nous l'avons déjà indiqué, ni sur les effets du Beau, ni sur les caractères essentiels de la beauté que Solger et Schelling, Adalbert et Anselme ne sont pas d'accord. Bien au contraire. « Quoique tu aies contesté toutes mes affirmations avec autant de détails et autant d'obstination, tu ne t'en exprimes pas moins toi-même de telle manière que je ne vois pas bien en quoi ton Idée générale, qui doit être aussi l'idée particulière de la beauté, est différente de ce que je disais moi-même, à

savoir que Dieu, en tant que modèle, crée aussi les choses belles (1). » Et plus loin : « Je me réjouis de tout cœur que nous soyons d'accord pour l'essentiel (2). »

Toute la querelle ne porte donc, comme il a été dit dans les *Vorlesungen*, là où Solger critique nommément Schelling, que sur la manière de la déduction. Il s'agit de prouver à Schelling qu'il ne construit pas, qu'il ne prouve pas ce qu'il veut montrer.

La théorie des Urbilder est une abstraction. Ces Urbilder qu'Anselme déclare doués de réalité supérieure, d'essence divine, de plénitude absolue ne sont que de pâles décalques des objets particuliers. C'est l'objection de formalisme.

Même si l'on admet la théorie des archétypes, on ne voit pas en quoi les objets beaux se distingueraient des autres. Question de degré ? La réponse n'est pas satisfaisante. Parce qu'ils laissent apparaître dans le phénomène le vrai et le bien ? Alors le beau n'a pas d'existence qui lui soit vraiment propre.

Quand on parle des Idées, on se laisse aller à des effusions lyriques ou littéraires qui n'ont rien à voir avec la philosophie. Toute la théorie des Urbilder n'est que « nebelbleiche Schwärmerei (3) ».

Pour conclure, les termes que nous trouvons inclus dans le beau restent inconciliables et la théorie des Urbilder n'en montre nullement l'unité intérieure.

Pressé par son adversaire de préciser ce qu'il entend par la vision de la beauté, Anselme tient à éviter le reproche d'abstraction et de formalisme qui lui est fait. Le beau, dit-il, n'est pas seulement un reflet des idées, car l'apparence sensible a, en soi, « quelque chose qui évoque immédiatement ces idées dans l'âme du spectateur (4) ». Est-ce donc une « image », une « représentation » ? Alors, poursuit le contradicteur, ce n'est qu'un « signe » et un signe est dépourvu de cette plénitude et de cette existence vraie que nous sommes d'accord pour reconnaître à la beauté. On attend une analyse de cette notion de signe et au lieu de cela, nous n'entendons qu'une diatribe d'Adalbert contre les rêveurs qui s'imaginent faire de la philosophie et avoir expliqué quelque chose parce qu'ils ont toujours le mot d'Idée, d'éternel et de divin à la bouche. A ce moment décisif, ou que l'on croyait décisif

(1) E., I, 149 (K. 107).

(2) E., I, 182 (K. 131).

(3) E., I, 140 (K. 101).

(4) E., I, 112 (K. 81).

parce que nous étions bien parvenus au centre de la discussion et au point où les deux théories s'affrontaient, celle de la présence réelle et celle de la représentation, — à ce moment le dialogue s'arrête.

Il va en être exactement de même, dans le second dialogue, dès que, après de nouveaux détours, nous serons ramenés au même point. Cet arrêt et cette déception se reproduiront deux fois et dans des conditions semblables.

La première fois Solger nous engage d'abord dans une analyse qui veut être serrée et méthodique, mais nous laisse une impression pénible de verbalisme : comment se comportent, demande-t-il, les types (Muster) et leurs images (Abbilder) ? Est-ce comme le général à l'égard du particulier ? Mais les types doivent aussi contenir les particularités des choses réelles, sinon ils ne seraient que des concepts abstraits. Alors on ne voit pas pourquoi ils auraient besoin de passer dans l'existence à la faveur d'un objet particulier. Il faut donc admettre que le type a quelque chose qui manque à son image et inversement (1).

Le rapport de l'un à l'autre peut d'autre part, être une relation du particulier au particulier. C'est alors que l'objet doit être conçu comme « image ».

Nous voici exactement là où nous en étions à la fin du premier dialogue. Allons-nous être mieux éclairés ? Anselme prévoit l'ancienne objection et complète aussitôt : comme image d'une sorte particulière, non comme une copie, mais comme une « image produite par le modèle lui-même, ou plutôt dans laquelle le modèle lui-même se représente » (2). Il admet ainsi une activité propre à l'idée, une émanation de l'activité divine qui se crée spontanément sa propre expression.

Adalbert, toujours en quête de contradictions insolubles, cherche à faire dévier le débat : n'est-ce pas, dit-il, cette activité morale dont nous avons déjà parlé ? et le beau n'aurait alors qu'une existence dérivée et accessoire. En aucune façon, répond Anselme, fidèle à la doctrine de Schelling, car l'activité morale réalise ou tend à réaliser ce qui, en Dieu, l'est déjà. L'activité artistique retrouve l'union essentielle par delà la scission du devenir, de l'esprit et de la nature.

Soit, concède le contradicteur, mais alors quelle sera la différence entre les objets beaux et les autres ? Une diffé-

(1) E., I, 128 (K. 92).

(2) SCHELLING, *Phil. der Kunst*, 369.

rence de degré ? Non certes, bien plutôt une différence par contraste. Il n'est que de considérer l'histoire de l'art et l'on se rendra compte qu'il y a dans les vrais chefs-d'œuvre une essence divine qui les distingue de tous les autres objets naturels.

Ici brusquement l'analyse s'arrête pour faire place à une digression sur les dangers de l'étude historique qui pourrait nous inciter soit à l'imitation soit à considérer l'ensemble des œuvres d'art comme un tout immobile, une nature achevée et extérieure à l'esprit, alors qu'il est nécessaire de toujours se représenter la puissance agissante et créatrice.

Il semble bien qu'Anselme et Adalbert ne soient pas loin de s'entendre et nous partageons l'étonnement du premier quand il voit son interlocuteur le contredire sans cesse tout en admettant les mêmes principes que lui. La querelle revient toujours à ceci : Anselme admet une dualité entre le type et l'objet beau, dualité qu'il cherche sans doute à atténuer par la transfiguration de l'image, mais qu'Adalbert lui reproche d'être incapable de résoudre. Adalbert au contraire ne veut admettre aucune espèce de rapport de copie à modèle et laisse entendre que c'est l'idée elle-même que nous devons appréhender d'une façon qui, à la vérité, reste encore inexplicable.

Tu dis, explique-t-il en effet, que le modèle s'exprime lui-même dans le beau ; il n'est donc pas passé en lui, il n'y a pas identité. Mais Anselme tient à maintenir, comme tous l'ont admis jusqu'ici, que l'objet beau est bien de notre monde, qu'il est dans l'existence terrestre, individuelle et particulière. C'est même, précise-t-il, parce qu'il fait partie du monde phénoménal que nous sentons, à côté de sa beauté, sa fragilité, et c'est aussi ce qui nous émeut. Il est en même temps une rupture dans la continuité de notre univers, l'apparition d'un ordre supérieur. Tout cela est en somme très conforme à la pensée de Schelling comme à celle de Solger et l'on attend avec curiosité que la suite du dialogue nous apporte les raisons pour lesquelles Adalbert combat la théorie de son ami.

Or Adalbert lui oppose toujours le même argument qui revient à dire : je ne vois que du vide là où tu prétends voir une plénitude divine. Ton Dieu devient un être particulier. C'est bien d'ailleurs la conception de la mythologie chez Schelling, mais celui-ci a soin de dire expressément que les dieux de la mythologie sont à la fois des dieux, c'est-à-dire l'absolu, le tout, le général, l'idée et en même temps l'indi-

viduel. C'est bien pour cette raison qu'ils nous montrent la clé du mystère et réalisent ce qui paraît contradictoire. A cela Solger reste insensible en déclarant : ce n'est que du verbiage. Le monde des archétypes n'est que le décalque des objets naturels, une série d'abstractions, de concepts.

La discussion semble arrivée, encore une fois, au tournant décisif lorsqu'Anselme répond, comme il fallait s'y attendre et comme Solger aurait répondu lui-même à des adversaires qui auraient employé contre lui un semblable argument : tu confonds la connaissance vulgaire avec le règne de la révélation et tu parles de la divine fantaisie, comme si elle n'était que la simple imagination.

Que va répondre Adalbert ? C'est ici que la faiblesse de toute cette discussion en trompe l'œil apparaît. Adalbert ne répond, encore une fois, que par des reproches à l'adresse de ceux qui s'imaginent avoir résolu toutes les difficultés dès qu'ils ont appelé à l'aide des termes aussi vagues que l'idée ou le divin. C'est ici qu'il prononce cette condamnation sévère : tout cela ce n'est que le brouillard d'un esprit fantasque et exalté.

Or quelle ne va pas être notre surprise quand il aura, quelques pages plus loin, à donner lui-même l'explication vainement cherchée jusqu'ici ! Il commencera par annoncer qu'il doit nous faire part d'une vision. Et le sens de cette apparition divine sera qu'il y a dans notre âme un point mystérieux, comme dans les rochers et les cavernes des contes, et qu'un royaume insoupçonné s'ouvre devant nos yeux, dès que nous l'avons touché,

Ainsi se produit de la façon la plus dépouillée et la plus expressive ce que nous appellerons le *saut du non au oui*. Jusqu'ici nous étions, avec Adalbert, dans le règne du non. Tout aboutissait à des impasses, à des impossibilités, à des contradictions. Dès que nous serons passés dans le règne du OUI, tout s'expliquera, tout s'éclairera. Ce passage qui se fait toujours, et chez tous les philosophes à un moment déterminé, est ici marqué aussi nettement qu'il était possible, par la vision. Il faut savoir gré à Solger d'avoir été aussi dépourvu d'artifices, après tant de minutie scolastique et d'affectation d'objectivité : nous voici au point central de sa doctrine. Aussi bien toute la critique de Solger, qui, ainsi qu'on vient de le voir, chaque fois qu'on attendait un argument décisif ne s'est exprimée que par une affirmation, se résume en définitive dans le reproche de formalisme et d'abs-

traction. Schelling nous parle bien de plénitude, de vision de l'absolu, de possession de la divinité, de révélation, de la perfection des archétypes, mais il ne nous dit pas comment tout cela est possible, et quand nous considérons les Urbilder, nous n'y découvrons qu'une idée abstraite, une forme vide.

Or précisément tout l'effort de Schelling a consisté au contraire à construire philosophiquement cette notion de plénitude.

Il marque bien dans le *Bruno* qui a dû être particulièrement visé par Solger, la distinction autour de laquelle tourne toute la querelle retracée par Erwin : celle de la nature des essences et de la nature des existences. Notre existence, y est-il dit, est celle des ombres, la vraie existence est dans les idées (1). C'est dans l'Urbild que nous avons la vision de l'absolu. Mais il ne s'en suit nullement pour Schelling que l'archétype devienne une idée abstraite ; bien au contraire. Non seulement il affirme qu'il est toute plénitude, mais il l'explique. Sous une forme un peu scolastique dans *Bruno*, d'une façon beaucoup plus ingénieuse et séduisante dans les *Conférences*, il s'applique à faire ressortir que l'art résout la dualité que Solger déclarera cependant irrésoluble de cette manière. L'opposition de l'un et du multiple, qui dans la théorie de l'art devient celle du concept et de l'intuition, disparaît dans le Beau et « c'est là le secret le plus mystérieux de l'art (2) ». Les termes de copie et d'Urbild ne marquent pas, dans son esprit, une distance qui relèguerait l'absolu dans un lointain inaccessible, puisqu'au contraire toute la théorie a pour but de nous montrer que le Beau n'existe pas en dehors de l'aperception de l'absolu ; ils ne sont employés que pour réserver les droits du monde réel que Solger voit purement et simplement s'anéantir quand l'Idée s'y insère. Les métaphores chrétiennes que Schelling emploie vers la fin du *Bruno* ne sauraient laisser subsister là-dessus la moindre équivoque : Dieu devient homme et l'homme devient Dieu, (3) c'est-à-dire que le principe divin descend dans l'existence et l'existence s'élève vers le divin et il nous est donné de vivre « dans la communauté bienheureuse de tous les dieux ».

Cette notion va se préciser dans les *Conférences* et donner lieu aux conceptions les plus intéressantes de l'esthétique de

(1) BRUNO, 251.

(2) *Ibid.*, 328.

(3) *Ibid.*, 329.

Schelling, à celles qui en sont véritablement toute la substance.

Dès le début nous sommes avertis qu'il nous faut atteindre le contraire du formalisme, dépasser tout ce qui n'est que schématisation et analyse abstraite. Schelling s'élève contre ces tendances formalistes ou, au contraire, matérialistes qui voudraient nous montrer la beauté soit dans une idéalisation de la nature soit dans sa plate imitation. Et si l'esthétique de Schelling a un sens profond, c'est bien parce qu'elle a mis en son centre même la notion d'*organisme* et qu'elle y a joint celle de totalité ou, si l'on veut, d'*infini*. L'organisme est non seulement un infini, mais — ce qui revient au même car il ne saurait y avoir deux infini — l'infini. Telle est cette notion de *Potenz* qui a souvent paru obscure. Faire la théorie de l'art, c'est embrasser l'infini sous l'angle de l'esthétique (1). Mais cette image géométrique est trompeuse car elle nous rejette en marge alors que la pensée est l'organe même de cet infini. De même les Idées particulières en tant qu'elles sont vraiment des Idées au sens où l'entend Schelling, sont chacune pour soi le tout, recèlent l'infini d'une manière qui leur est propre et qui est précisément l'une des « puissances » de l'infini. Dans toute connaissance philosophique ou supérieure, qu'elle soit théorique, esthétique ou morale, nous n'avons jamais affaire qu'à l'infini et c'est bien ce que l'âme romantique considérait à la fois comme exaltant et comme évident. L'essence de absolu est « insecable » (2) et toute forme particulière, en tant qu'elle est essentielle, doit, dans sa particularité même, contenir l'essence du tout. Il y a donc autant d'univers qu'il y a de formes particulières. Ainsi l'homme n'est pas une forme particulière contenue dans l'absolu à côté d'une infinité d'autres qui lui seraient coexistantes et la limiteraient, mais il est « l'univers un et indivisé, dans la forme de l'homme ». Telle est, complémentaire de la notion de « puissance » et indissolublement liée à elle, la notion de *l'Idée*. « Les choses particulières, dans la mesure où elles sont absolues dans leur particularité, donc dans la mesure où elles sont, en même temps que particulières, des Univers, s'appellent Idées (3). » Chaque Idée est l'univers dans la forme du particulier.

Le problème est en somme : comment peut-on passer de l'un

(1) *Ibid.*, 368.

(2) *Ph. der Kunst*, p. 25.

au multiple sans perdre l'absolu ? Schelling y répond par cette théorie de l'Idée et de la mythologie. L'idée par laquelle l'absolu prend une forme particulière a réalisé ce miracle qui paraît impossible à la pensée abstraite et discursive ; bien plus, elle se manifeste ostensiblement à l'imagination, elle apparaît comme vivante, réelle, elle s'affirme à la fois comme une individualité séparée et comme l'essence divine quand nous la considérons dans les dieux de la mythologie. Et Schelling de s'étendre sur les caractères de ces dieux qui sont à la fois individualités et divinités, dans le temps et hors du temps, indépendants les uns des autres et pourtant indissolublement unis.

Il est donc tout à fait injuste de lui reprocher d'être resté dans l'abstrait. Toute son esthétique n'a, au contraire, pour but que de faire sentir le caractère organique et vivant de l'œuvre d'art, ce qui en elle est l'œuvre non pas d'une pensée abstraite et d'une application constructive, mais d'un élan intérieur, d'une force géniale et profonde.

Aussi bien, n'est-ce pas non plus ce que Solger lui reproche. Solger nous dit, au contraire, que Schelling a raison dans le principe et qu'il a été le premier à poser cette union « du formel et du réel ». Ce qu'il lui reproche c'est de n'avoir pas réussi sa démonstration, d'avoir manqué de vigueur dialectique, en somme de s'être payé de mots.

Or, il faut bien reconnaître que Solger procèdera exactement de même quand il passera pour son propre compte au mode affirmatif. C'est bien ce qui nous fait dire que nous saisissons-là dans toute sa simplicité le retournement qui s'opère d'une façon plus ou moins enveloppée au moment où le philosophe passe de la critique à la construction. Ce qui, dans le règne du non lui paraissait rédhitoire donnera lieu, dans le règne du oui seulement à quelques remarques incidentes. Prenons quelques exemples.

Quand il s'agissait de montrer que le raisonnement est incapable de saisir aucune union intime des termes contradictoires auxquels aboutit l'analyse, Solger concluait à des antinomies irréductibles. Mais quand il se met à décrire les directions du symbole et de l'allégorie, les différentes « forces agissantes » de la fantaisie qui ressortissent soit à la sensibilité, soit à la pensée, soit à l'entendement, Erwin lui fait justement observer qu'il a l'impression « que le vrai centre de l'art, d'où il apparaît comme formant un tout, ne se manifeste

tera jamais dans la réalité (1) ». Si nous avions été dans le règne du NON, c'eût été plus que suffisant pour conclure au rejet de la théorie sous prétexte de formalisme ou d'abstraction. Mais nous sommes dans celui du OUI. Alors Solger remarque simplement : cela explique pourquoi il y a dans la jouissance artistique une sorte de « sentiment ambigu et contradictoire auquel personne ne peut se soustraire (2) ».

Un peu plus loin, il nous est rappelé que la Fantaisie réalise l'union miraculeuse du particulier et du général. Les oppositions ne sont plus un obstacle sur lequel se brisait la théorie, au contraire, elles deviennent un élément positif : « sans oppositions, il ne peut y avoir ni vie ni activité (3). » Nous allons voir, poursuit Adalbert, « que les deux directions opposées ne déchirent nullement l'unité de la fantaisie (4). » Et pourtant ce fut en vain qu'Anselme objectait pour se défendre : « Il faut maintenant que je te dise tout crûment que tu sembles confondre l'imagination vulgaire qui, en définitive, ne s'attache jamais qu'au particulier et au sensible, avec la fantaisie qui élabore les idées (5). »

Ce recensement des notions en partie double où chacune est tantôt élue, tantôt réprouvée se retrouve, comme nous l'avons indiqué plus haut, à propos de l'intelligence, de l'imagination, du symbole, de l'allégorie, de l'humour, de l'ironie, de l'esprit, bref, chaque fois qu'intervient une idée directrice. Le procédé est simple : on montre les difficultés qui surgissent à l'analyse, on entraîne le contradicteur dans d'inextricables antinomies, puis soudain on affirme le problème résolu grâce à une notion déclarée précédemment introuvable : et celle-ci se trouve alors formulées par un de ces mots démonétisés que l'on refond, régénère et frappe à nouveau pour lui donner un sens privilégié et une valeur « d'ordre supérieur ». Que l'on examine par exemple (6) comment est introduit le terme de « symbole ». « Le symbole serait donc, dis-je, à notre avis, un objet de la fantaisie qui, en tant que tel, serait l'existence même de l'Idée. Mais en quoi l'Idée se distingue-t-elle de toute connaissance inférieure ? — Par l'unité du général et du particulier. — C'est exact. Et si nous faisons encore

(1) E., II, 158 (K. 302).

(2) *Ibid.*

(3) E., II, 169 (K. 310).

(4) E., I, II 178 (K. 316).

(5) E., I, 139 (K. 100).

(6) E., II, 40 (K. 218).

une distinction entre Idée et Symbole... ne faut-il pas dire que cette unité du général et du particulier s'appelle Idée selon que nous la considérons sous l'aspect de la généralité, ou Symbole selon qu'elle nous apparaît sous l'aspect du particulier ?... Il est donc certain, Erwin, continuai-je, qu'en ce sens tout art est symbolique et seulement en ce sens-là. Mais le symbole n'est ni un signe arbitraire, ni même l'imitation d'un modèle, dont il différerait en soi : il est la vraie révélation de l'Idée. Car ce qu'il y a de plus profond dans la connaissance y est si intimement fondu à ce qui paraît accidentel dans la forme extérieure du phénomène, qu'il est absolument impossible de séparer l'un de l'autre. »

Si l'on garde présente à l'esprit cette double échelle de valeurs, on se demandera pourquoi Solger a été si sévère pour Anselme-Schelling, alors que celui-ci invoquait pour sa défense le point de vue de la fantaisie dont Solger fait pour lui-même l'usage qu'il refuse à son contradicteur. Sa critique de Schelling se ramène à dire Non où Schelling disait Oui. Sans doute il subsiste pour Schelling, une sorte de distance entre l'absolu et nous : nous le contemplons dans un au delà glorieux. Il y a bien, comme le lui objecte Solger, une dualité entre Urbild et Gegenbild, entre l'idée divine et son image. Mais c'est dans l'image ou à propos d'elle que l'absolu se révèle à nous. Aussi, cette distance n'est-elle qu'un fait accessoire, né beaucoup plus d'interprétations verbales que de la nature des idées. La révélation nous parvient et c'est cela qui seul importe. Le Gegenbild n'est là que pour faire la part du monde réel. Or cette distance va être la ligne sur laquelle Solger promènera le foyer de sa lentille, alors que pour Schelling elle restait, pour ainsi dire, dans la vision marginale. Solger dira : toute concordance est supprimée, la dualité reste insoluble et il discutera sur le rapport de copie à modèle. En d'autres circonstances analogues, dans sa propre philosophie, nous l'avons vu pourtant passer résolument du Non au Oui et concilier d'un « point de vue supérieur » ce qui paraissait inconciliable.

Si Solger reste à l'égard de Schelling dans le règne du Non, c'est pour une raison profonde qui tient à l'essentiel de sa philosophie. Il importait, en effet, de marquer la différence profonde qui sépare deux conceptions que l'on pouvait croire semblables et qui s'expriment dans une terminologie à peu près identique.

Schelling admet en effet que l'Absolu se déroule dans une vision progressive dont nous pouvons suivre les contours. Il

en parle comme si la suite des raisonnements en déployait la substance et la fixait dans un système de notions et d'enchaînements logiques. La philosophie est, selon lui, la reconstitution libre et consciente d'un processus inconscient et nécessaire. « Aussitôt, écrit-il (1), que j'interromps cette évolution et que je me reporte volontairement à son origine, se produit en moi une nouvelle série où est libre ce qui était nécessaire dans la première. La première est l'original, la deuxième la copie ou l'imitation. Si la deuxième série ne contient rien de plus ni rien de moins que la première, l'imitation est parfaite et l'on obtient une philosophie vraie et complète. Dans le cas contraire, on en obtient une fausse et incomplète. La philosophie, en général, n'est donc que la libre imitation, la libre reproduction de la série primordiale d'actions, dans laquelle se développe l'acte-un de la conscience de soi. »

Il y a donc un point de départ qui est l'absolu lui-même et il s'agit de reconstruire cet absolu en l'une de ses puissances, ce qui nous donnera soit la philosophie de la conscience, ou Idéalisme transcendantal, soit la philosophie de la nature, soit la philosophie de l'art. La philosophie sera donc « ein beständiges Potenziere des Ich », la représentation de l'absolu sous une certaine puissance. C'est ainsi que, dans l'introduction aux conférences sur l'esthétique, Schelling écrit (2) : « Je construis l'univers dans la forme de l'art et la philosophie de l'art est science du Tout dans la forme ou puissance de l'art. »

Ce point de départ, auquel s'accrochera cette « série » qui de proche en proche reconstituera peu à peu l'univers, est, comme la série tout entière, directement saisi par notre esprit, et réside au fond même de notre conscience où il nous est accessible. L'indifférence absolue du subjectif et de l'objectif, autre dénomination de l'absolu, n'est cependant ni la conscience de quelqu'un ni la conscience de quelque chose. « Pourquoi, demande Bruno (3), ne reconnais-tu cette unité qu'en relation avec le savoir, au lieu de la rendre générale, omniprésente, embrassant toutes choses et les contenant toutes sous elle ? Je ne croirai que tu en connais l'essence même et que tu en as l'intuition intellectuelle que lorsque tu

(1) SCHELLING, I, III, 397, *System des tr. Idealismus*.

(2) SCHELLING, V, 368.

(3) SCHELLING, I, IV, 256.

l'auras libérée aussi de tout rapport à la conscience. » Cette intuition est bien, non seulement, l'intuition de l'absolu, mais l'absolu lui-même : nous cessons d'être un individu particulier pour nous identifier avec Dieu. C'est dans la *Fernere Darstellung* (1) que Schelling a le mieux précisé cette pensée. Vers la fin du chapitre intitulé : *Preuve qu'il existe un point où la connaissance de l'absolu et l'absolu même sont identiques*, il est dit : « Or il y a, dans la connaissance absolue, précisément cette unité absolue de la pensée et de l'être (ainsi que nous l'avons démontré : la seule opposition qui pourrait subsister serait que la connaissance est déterminée formellement et serait, comme telle, en opposition avec l'absolu lui-même ; mais la forme est en même temps l'absolu. L'unité de la forme et de l'essence appartient à son idée et la connaissance formellement absolue est donc nécessairement en même temps une connaissance de l'absolu. Il y a donc une connaissance immédiate de l'absolu (et seulement de l'absolu, parce qu'en lui seul est possible cette condition de l'évidence immédiate, à savoir : unité de l'essence et de la forme) et cette connaissance est la première connaissance spéculative, le principe et la raison de la possibilité de toute philosophie. »

Ayant pris position en ce lieu supérieur qui est la clef de toute philosophie et où nous saisissons l'unité de l'esprit et de la nature, nous poursuivons pour ainsi dire au sein même de l'absolu l'achèvement de la connaissance absolue.

Nous distinguons les deux forces initiales, créatrices de la conscience et constructrices de la nature, nous suivons pas à pas notre préhistoire. La philosophie qui en résulte est un assemblage que nous avons d'abord démonté pour le remonter ensuite et dont nul élément n'échappe à notre puissance de connaître. La série reconstruite imitera parfaitement la série première et par là même notre philosophie sera la vraie philosophie. Le monde se dévoile ainsi à notre esprit sous tous ses aspects et sous les deux puissances de l'idéal et du réel qui se subdivisent à leur tour en série idéale, série réelle et indifférence des deux. Le *savoir* sera la puissance idéale du monde idéal, tandis que la *philosophie pratique* en sera la puissance réelle et *port* l'indifférence des deux. Dans le monde réel, le terme idéal est la lumière, le terme réel la matière et l'indifférence des deux l'organisme. A ces trois séries correspondent trois idées : le vrai, le bien, et le beau. Le tout est

(1) P. 368.

l'absolu, considéré tour à tour dans chacune de ses puissances dont chacune est égale au tout.

Telle est, succinctement et dans ses contours essentiels, la philosophie de Schelling. Or, celle de Solger a recours à une affabulation tout autre.

Pour Solger la tâche du philosophe n'est pas de relier entre eux des concepts pour former un ensemble qui aurait la prétention d'être définitif. « Tous nos systèmes que nous établissons sur de semblables liaisons d'idées n'ont donc eux aussi qu'une valeur relative. Tout accroissement de notre expérience des phénomènes du monde extérieur, toute découverte d'une façon nouvelle de manier les concepts, de les développer ou de les relier les uns aux autres, anéantissent ou transforment un système de ce genre parce qu'il en résulte des conditions nouvelles qui deviennent la base d'un ensemble nouveau (1). »

Des philosophies qui opèrent sur des termes comme la pensée ou la nature et cherchent à réduire l'un à l'autre ainsi qu'il est annoncé au début de l'*Idéalisme transcendantal*, sont condamnées au formalisme tant qu'elles partiront de l'esprit et au matérialisme tant qu'elles partiront de la nature (2). Ainsi s'explique le reproche d'abstraction auquel se ramène toute la critique que Solger adresse à Schelling. Car, selon lui, la vraie connaissance n'est qu'au point d'indifférence du général et du particulier, elle n'est point panoramique, mais jaillissante et surgit comme des points lumineux dans le déroulement de notre vie. Elle est tout ce que nous possédons d'essentiel, une richesse toute intérieure et fugitive, elle ne demeure qu'autant que nous sommes dignes de la reconquérir en la recréant par un nouvel effort de pensée. L'idée n'apparaît jamais dans toute sa pureté, car « les oppositions particulières qu'elle relie en elle, restent toujours seulement relatives, puisque autrement elles ne pourraient pas être un objet pour cet entendement discursif, et il faut nécessairement que l'idée qui y apparaît prenne un caractère de relativité et d'imperfection qui cependant ne peut lui être attribué que dans la mesure où elle est tournée vers le monde de l'existence (3) ».

De ces principes il découle donc que nous ne pouvons pas prétendre à une connaissance totale de l'absolu. Ce que nous

(1) N. S., II, 73.

(2) *Ibid.*, 85.

(3) *Ibid.*, 93.

en saisissons prend la forme d'une révélation, comme une étincelle dans la nuit ou un faisceau de rayons qui tomberait par l'ouverture d'un nuage. La philosophie ne peut être, en aucune manière, la reconstruction de l'univers ou la contemplation de l'absolu. Elle se borne à reproduire l'acte de la révélation et à se pénétrer de sa nature divine. Elle n'est que dans une activité d'un ordre supérieur et ne s'imprime dans aucun résultat. « La philosophie n'est donc rien d'autre que la réflexion sur la présence de l'être dans notre connaissance et notre existence, ou, en d'autres termes, sur la divine révélation (1). »

Désormais, on pourra s'expliquer quelles différences séparaient l'esthétique de Solger de celle de Schelling. Pour Solger, il ne saurait être question de l'aperception d'un type éternel puisque l'absolu ne nous est révélé que par une expérience interne et évanouissante, un éclair venu d'un inconnu ineffable et divin qui n'est saisissable qu'au moment où il s'incarne et se détruit dans notre existence terrestre.

Ainsi Solger et Schelling emploieront-ils les mêmes termes en leur donnant des sens différents, ou plus exactement des fonctions différentes dans l'assemblage de l'affabulation. Quand ils disent, par exemple, que l'œuvre d'art est symbolique cette notion de symbole ne joue pas le même rôle dans les deux cas. Schelling entend par là que l'œuvre d'art est une « représentation » (*Darstellung*). Il veut, d'autre part insister sur ce qui la distingue d'une simple image et il adopte le terme de symbole pour désigner la façon dont il est possible de représenter l'absolu, avec l'indifférence absolue du général et du particulier, mais *dans le particulier* (2).

Solger, de son côté, est amené à montrer que l'objet matériel qu'est en définitive l'œuvre d'art, n'est pas le beau en tant qu'objet particulier, mais seulement l'occasion et comme le support de la révélation qui se produit à son propos. Dans le cas de Schelling, le symbole est l'expression d'un rapport d'exactitude ou de ressemblance — comme Adalbert le fait sans cesse observer à Anselme — et dans le cas de Solger il serait plutôt le rapport qu'il y aurait entre le recto et le verso d'une même feuille, dont l'un serait infiniment plus précieux que l'autre.

De même la fantaisie chez Schelling envoie des regards au

(1) *Ibid.*, 116.

(2) SCHELLING, *Ph. der Kunst*, p. 39.

sein de l'absolu et reconstitue les péripéties de son déroulement : c'est une vision panoramique. Chez Solger, elle est cette exaltation de la pensée au moment où l'idée se révèle à nous, une force, une décharge, une vision non plus panoramique, mais spasmodique.

La classification des arts, chez Solger et chez Schelling semble se construire selon des principes semblables, mais ce n'est qu'une apparence. Solger ne peut songer à répartir les différents arts en faisant usage de la série idéale (arts oratoires) de la série réelle (arts plastiques) qui fournissaient tout naturellement à Schelling le principe de classification, car l'idéal et le réel, n'ont pas, dans sa philosophie de valeur en soi et ne sont que des déterminations abstraites, des produits de l'« intelligence vulgaire ». Il cherchera donc dans le mode de réalisation de la beauté, toujours identique à elle-même et toujours entière dans chacun des arts, des distinctions qui permettent de les classer. Le résultat sera sensiblement le même, mais la règle interne est toute différente, ce qui permettrait maintes discussions comme celle à laquelle nous avons assisté entre Adalbert et Anselme. Solger n'admettant pas la notion de Potenz, il serait d'accord pour prétendre avec Schelling que le beau est le même dans tous les arts mais il lui reprocherait en même temps de n'être pas capable de le prouver.

IV

SOLGER ET LES ROMANTIQUES

Solger est-il, comme on a coutume de l'appeler, « l'esthéticien du romantisme » ? Telle a bien été jusqu'ici l'opinion la plus répandue. Tout autre est cependant l'avis de Josef Heller (1). Celui-ci estime que Solger est, pour le fond de sa pensée, étranger ou hostile au romantisme et qu'il n'a fait, pour son malheur, qu'emprunter le langage de son époque ; ce serait la tragédie de sa destinée.

Ce jugement, bien que plus exact pour l'essentiel que l'opinion courante, nous paraît cependant encore trop sommaire. Un examen de la correspondance de Solger et des critiques ou des éloges qu'il adresse aux écrivains contemporains nous permettra de marquer quelques nuances et d'émettre une opinion différente.

Il convient d'abord de signaler que Solger ne se donna jamais pour le porte-paroles de son temps. Bien plus il se plaint souvent d'être méconnu ou mal compris. Et il indique lui-même la raison pour laquelle il ne doit pas s'attendre au succès : il n'est point dans le goût du jour.

« Même à des amis, je n'ai pas pu arracher une parole qui ait l'accent de la sincérité, à propos de choses qui ont tant d'importance pour moi. Qu'importe que c'eût été un blâme, pourvu qu'on m'en ait parlé. Il est triste vraiment d'être obligé d'attendre les gazettes littéraires. Jusqu'à présent mon travail ne m'a rapporté joie et profit que de la part de trois de mes amis : Raumer, Tieck et Hagen (2). » Et il prévoit quel accueil sera réservé à *Erwin* : « il n'est pas dans le goût du jour et ne doit pas l'être, c'est ce qui fait son mérite ».

Quel serait donc, d'après lui, ce goût du jour auquel il

(1) *Solgers Philosophie der ironischen Dialektik*, Berlin, 1928.

(2) 25 juin 1811.

faudrait se conformer pour être lu ? « Mon brave Erwin n'est pas suffisamment à la mode, répète-t-il le 19 mai 1816 à Abecken, et il lui manque un enthousiasme patriotique et religieux plus flamboyant, ou bien il devrait se donner l'air avantageux de ceux qui ne veulent pas livrer le meilleur de leur pensée et ne parlent que par voie d'allusions devant un petit nombre d'élus ». Nous avons déjà trouvé dans les propos de ses personnages des allusions semblables à ces « doctrines en vogue » qui manquent de vigueur dialectique et se complaisent dans le mystère, les nuées ou le faux enthousiasme. C'est donc bien contre les défauts les plus communément attribués au romantisme que Solger s'insurge. Il s'élève contre ceux qui se disent les partisans les plus enthousiastes de la Beauté et n'ont à la bouche qu'expressions anpoulées et langage fleuri : en réalité ils ne sont point épris du beau mais d'eux-mêmes. Tels ces don Juan qui, sous le couvert de l'amour ne cherchent que leur plaisir et lui sacrifient ce qu'ils prétendent aimer, alors que le véritable amoureux a soif de se sacrifier lui-même (1).

Il trouve odieux ceux qui « recouvrent toutes choses d'un enduit égal et lisse qu'ils appellent Humanité, mais plus odieux encore ceux qui se réfugient dans une noble solitude et du sein de leurs nuages de carton laissent entrevoir des lucurs lointaines, échappées du Saint des Saints. Encore n'agissent-ils ainsi que s'ils sont adroits. Quant ils ne le sont point ils gardent un silence mystérieux comme s'ils pouvaient en dire davantage pour peu que l'envie les en prenne (2) ». Tout cela c'est « l'emphase des pseudo-philosophes », le « style à la mode » que l'on ne doit pas chercher dans son livre (3). Plus tard Solger écrira même à Tieck qu'il faut abandonner toute la terminologie traditionnelle, les mots comme Emanation, Panthéisme, Dualisme, etc..., notions vagues « qui n'ont jamais été prises au sérieux par personne et par aucun peuple » et qui nous viennent d'époques « où toute connaissance vivante était cruellement disséquée (4) ». Et ne croirait-on pas lire un réquisitoire contre le romantisme dans ce passage de l'écrit sur *la vraie destination de la philosophie* où Solger condamne « ces jeux de l'imagination autour des abîmes de

(1) N. S., I, 439.

(2) N. S., I, 201.

(3) *Ibid.*, 191.(4) *Ibid.*, 709.

la conscience humaine, qui, — orientés vers la nature ou vers une morale religieuse — ne font jamais entendre que des accords isolés, séparés brutalement de la symphonie universelle, enveloppent les âmes dans un tissu de songes où le vrai et l'essentiel se muent en des milliers de fantômes, changent leur magnificence en fastueuse vanité et transforment la consolation que devrait nous apporter leur connaissance en un sentiment d'angoisse voluptueuse (1) ».

On pourrait marquer encore davantage l'opposition entre Solger et les romantiques. Il ne se borne pas seulement à critiquer les rêveries nébuleuses, les constructions en l'air, arbitraires et prétentieuses « ces châteaux d'acier, avec des diamants à la pointe de leurs clochetons, et qui ne sont que des nuages (2) ». Il va jusqu'à l'extrême opposé et semble parfois prendre le parti de celui que les romantiques ont toujours présenté comme leur ennemi méprisable et ridicule : le philistin. Il parle à plusieurs reprises de sa « Philisterei » et il s'en vante. Le philistin est celui qui se complait dans les banalités quotidiennes et accepte la médiocrité des jours comme le meilleur présent du destin. Il ne s'agit que de s'entendre et nous verrons plus loin comment il faut interpréter exactement son attitude. Quoi qu'il en soit, il nous affirme expressément qu'il préfère à tout ce qui s'écarte de la normale et tend à frapper les esprits « ce que tous croient connaître depuis longtemps et prennent pour des choses très ordinaires, parce qu'ils ne les comprennent point (3) ». Sans doute cette façon de s'exprimer fait pressentir un retournement et comme un rétablissement sur un plan supérieur, le coup de la baguette magique qui transfigure la vie coutumière aux yeux de l'initié, mais il n'en est pas moins vrai qu'il faille aussi voir là cette sorte de positivisme que nous avons déjà signalé. Car chez ce philosophe de la révélation, on entrevoit ce que nous appellerions le sens des réalités et le respect de l'expérience. « Malheur au philosophe qui dédaigne l'expérience, la vraie, ou qui ne sait pas ce que c'est. Les résultats extravagants auxquels Fichte est parvenu, tiennent en partie à cela (4). » Solger étudie l'histoire, les législations, les mythes et les doctrines ; il cherche à en pénétrer le sens particulier, à en reconstituer le tissu vivant. Il

(1) N. S., II, 192.

(2) P. 296.

(3) N. S., II, 688.

(4) N. S., I, 243.

exige que l'on examine des données précises que n'ont encore déformées nul esprit de système, nulle tendance « sophistique ». On commence, dit-il, par défigurer les données de la vie en y voyant « l'allégorie de principes abstraits » au lieu de s'y tenir « fidèlement et en toute simplicité », au lieu de « s'abandonner de toute son âme à la réalité vivante », de se laisser aller à un « enthousiasme authentique et profond pour ce qui est véritablement un fait ». Alors on se perd dans des divagations abstraites et dans des formules (1). Solger adjure Fr. v. Raumer : « pour l'amour de Dieu, restez tout à fait pratique : ce qui nous manque depuis longtemps c'est un historien et un théoricien politique pratique (2) ». Le genre d'ouvrage qui paraît le plus intéressant est celui qui le met en contact direct avec les faits. C'est ainsi qu'il dévore la *Correspondance politique et administrative* de Fiévée et son *Histoire de la session de la chambre des députés en 1815*, qu'il fait ensuite venir de Paris pour les posséder. Il veut lui-même rédiger un traité de la philosophie du droit et de la religion. Mais comme il estime que la réflexion philosophique détachée de l'expérience est incapable « même de faire pousser un seul cheveu (3) » ; il entreprendra « de grands travaux historiques préparatoires (4) » parce que les théoriciens du droit n'ont presque jamais « digéré l'histoire qui doit pourtant fournir la chair » de leur œuvre.

Cette condamnation des rêveries philosophiques et cette exhortation à l'étude impartiale des réalités ne nous paraissent cependant point des raisons suffisantes pour taxer Solger d'hostilité au romantisme. S'il y a chez lui une sorte de positiviste respectueux des faits, il ne faut pas oublier non plus que ces réalités il entend les interpréter et les pénétrer d'esprit. Or le romantisme a toujours insisté sur la valeur de l'histoire et la connaissance du passé fait partie du culte de la vie. C'est même le propre du romantisme de mêler le réel à l'imaginaire, les idées et les choses pour transfigurer la nature dans la lumière de l'esprit.

Il convient donc d'être prudent dans les conclusions que l'on tire de textes semblables à ceux que nous avons cités sans se laisser séduire par l'attrait de généralités, à notre avis, beaucoup trop vagues. En réalité Solger en veut à son époque

(1) *Ibid.*, 183.

(2) *Ibid.*, 217.

(3) *Ibid.*, 402.

(4) *Ibid.*, 357.

en général. Il attaque également ceux qui se perdent dans des réflexions stériles et ceux qui prétendent retrouver le contact du réel avec le seul secours de l'histoire. Que la pensée soit philosophique ou historique, elle doit appréhender son objet d'une façon vivante et concrète qui lui paraît faire défaut aussi bien chez les uns que chez les autres. L'histoire elle-même est défigurée par l'esprit de système, on « l'enveloppe dans un verbiage sophistique et vide qui lui fait perdre sa vérité propre, la défigure et l'oblige, pourrait-on dire, à prendre l'aspect d'un mensonge avant qu'elle se puisse prévaloir du lustre nouveau dont on l'entoure (1) ». Chacun l'interprète à sa manière et s'érige orgueilleusement en juge suprême. « Chacun veut avoir sa propre philosophie et se la faire tout seul, de même qu'il arrange les faits à sa guise afin de pouvoir s'enthousiasmer artificiellement pour eux ». Mais d'autre part Solger reproche aussi à ses contemporains dont il vient de blâmer l'outrecuidance, de n'avoir pas le sérieux et la piété qu'il faut pour juger les philosophes et les artistes. Ceux qu'on nomme amateurs d'art ou dilettantes veulent goûter à tous les fruits et pouvoir en bavarder à leur aise. Bref il est mécontent de son époque, parce qu'elle ne le comprend pas et aussi parce que le mécontentement lui paraît légitime, quant au principe même : « je ne fais que le répéter après Fichte, mais je le pense aussi : tout honnête homme doit être mécontent de son siècle et doit l'être absolument de celui-ci (2). »

Voyons donc plus précisément ce que Solger pense de certaines œuvres qui nous paraissent caractéristiques du romantisme.

Nous savons qu'il a lu *Heinrich von Ofterdingen* et qu'il en a reconnu l'importance : « C'est un nouvel essai, extrêmement hardi, pour représenter la poésie par la vie même ». Mais s'il avait été vraiment, comme on le prétend, l'esthéticien du romantisme, s'il avait voulu donner en langage philosophique et d'une façon dialectiquement coordonnée cette théorie de la Fantaisie créatrice, de l'unité foncière du réel et de la fiction, exprimer la communion constante de l'esprit et de la nature telle que les romantiques l'ont mise en images, il aurait trouvé à l'œuvre de Novalis une signification tout autre. Il nous est permis de supposer que Tieck avait eu maintes occasions de s'entretenir de son ami avec lui et Solger n'aurait

(1) N. S., II, 181.

(2) *Ibid.*, 129.

pas manqué d'apercevoir dans la suite ce qui aurait pu lui échapper d'abord (1).

Or il n'en est rien et nous ne trouvons aucune trace de cela dans sa correspondance. Bien au contraire. En 1817 Tieck, à propos de leurs « mysticisme » commun glisse qu'il l'a toujours trouvé « injuste » pour Novalis, qu'il sent en lui une sorte « d'adversion ou d'indifférence » certes injustifiée parce que l'un et l'autre auraient assurément sympathisé s'ils avaient pu se connaître. Il ne fait cet aveu qu'avec une timidité évidente : « nous devrions un jour parler de cela en détail. »

Nous pouvons donc admettre que Solger n'avait à aucun moment reconnu ses propres idées dans celles de l'auteur de *Ofterdingen*. Il ne semble pas que son opinion se soit sensiblement modifiée. Nous lisons seulement un peu plus tard dans l'un de ces passages où il maudit son époque « aucun de ceux qui voulaient réaliser quelque chose de vraiment vivant, comme Novalis, Kleist etc... n'a pu faire son chemin ». C'est qu'à notre sens il y a, chez Solger et chez Novalis, deux points de vue différents. Quand Solger loue *Ofterdingen*, écrit « par une âme enflammée d'amour pour l'infini, à l'imagination créatrice et féconde et — autant qu'on peut le voir maintenant — douée d'une intelligence très avisée », il ajoute aussitôt : « Heinrich von Ofterdingen s'arrête précisément là où commence ce qu'il y a de plus important et c'est ce qui me désole (2). »

En effet cette transfiguration de la vie dans la lumière divine, il ne semble pas que Solger l'entende au même sens que Novalis. Dans ses *Dialogues philosophiques*, il s'élèvera plus tard contre ceux qui se réfugient dans les songes parce qu'ils peuvent les modeler à leur aise et se consoler avec eux des duretés et des platitudes de l'existence. Ces échappés de la vie n'aiment, dit-il, rien autant que d'entendre parler « d'un monde où l'homme commande aux forces de la nature par sa volonté particulière et individuelle et peut faire des miracles ». Ce n'est nullement vers un idéalisme magique que Solger s'oriente, mais bien au contraire vers un réalisme spiritualisé, une vision concrète, nuancée d'intuition religieuse. Quand il lit *Ofterdingen*, il apprécie les dons du poète, le niveau spirituel, la liberté et l'éclat de la rêverie, il loue l'auteur de chercher le

(1) SOLGER lut *Ofterdingen* en 1803 et son intimité avec TIECK ne commença qu'en 1811.

(2) N. S., I, 95.

visage voilé de la vie et son halo divin, mais il ne trouve dans son œuvre qu'une tentative, une intention et non une réussite. S'il est permis de discourir de ces choses ineffables, il faudrait dire que Solger et Novalis diffèrent par le « le lieu de leur vision ». Novalis veut montrer l'unité latente de l'univers, la conjonction des images dans une essence qui les surpasse ; il les fait apparaître comme des reflets projetés sur l'espace et sur le temps où ils ne sont que des répliques, des doublets et des symboles : il s'installe dans l'au-delà de la nature et regarde l'âme du monde. Influencé par les physiciens romantiques, il entreprend de décrire à sa manière l'épopée de l'Un à travers le Multiple. Or c'est sans doute aussi l'une des idées profondes de Solger, mais qui demeure, à son sens, au delà du connaissable. Nous ne connaissons, affirme-t-il, que l'idée dans sa division, l'idée réfractée et brisée dans les choses auxquelles elle donne un reflet d'éternité. Nous dirions volontiers, en langage de théologien, que Solger et Novalis croient l'un et l'autre à la présence réelle. Mais le premier se contente d'adorer et de vivre dans le règne de la grâce, tandis que le second insensé ou sacrilège — tente de jeter des lueurs sur le processus même de la transsubstantiation. Si l'on voit chez Novalis l'influence certaine des physiciens romantiques, on trouve chez Solger une condamnation très nette de cette « pseudomystique » qui appelle le magnétisme ou le mesmerisme à son aide (1). Avec ce souci d'exactitude et de documentation qui lui est propre, il voudrait entreprendre une étude détaillée des phénomènes magnétiques, afin de préciser ce qu'on peut en tirer de certain pour la connaissance de l'âme et celle du corps. Il espère ainsi montrer enfin : « ce phénomène étonnant sous son vrai jour et réfuter d'une part l'incrédulité qui ne repose que sur un simple préjugé, et d'autre part ces divagations exaltées qui culbutent les faits et les dépassent (2). » De cette unité foncière et primordiale, nous ne pouvons rien dire. Mais c'est dans le présent et la réalité même que nous la saisissons, pour peu que nous sachions ouvrir les yeux de la fantaisie. Il s'en suit que le roman génial ne sera point celui où la nature se volatilise en songes, mais celui où elle s'éclaire et se fortifie d'une présence spirituelle. Or ce roman, Solger l'a lu et ce n'est point *Ofterdingen*, mais les *Affinités électives*. « Voyez où cet authentique

(1) N. S., II, 193.

(2) N. S., I, 255.

poète de notre époque a été conduit même par l'étude de la nature ! Dans la nature elle-même il découvre l'amour et les *Affinités électives*, c'est cela. Je ne voudrais pas enlever un iota de tous les détails qui entourent le récit. Ce sont eux précisément qui font le vêtement visible des caractères. Ils ont en outre une signification plus haute. Ils sont la vie quotidienne, où le caractère s'exprime, dans la mesure où il prend extérieurement contact avec d'autres et se distingue d'eux. Ils gardent toujours cette nuance propre et toujours semblable qui est l'expression de la vie, tandis que l'être intérieur est violemment bouleversé. Ce bouleversement nous frappe précisément et nous terrifie parce que le regard embrasse en même temps tout ce qui l'entoure du dehors et continue à se développer d'une même marche régulière en restant semblable à soi-même ». Les liens profonds et secrets qui unissent Edouard à Ottilie — jusqu'à ce mal de tête qu'ils se sont partagé — la découverte du gisement de houille par Ottilie, le mouvement du pendule dans sa main pourraient faire croire que les affinités générales de la nature deviennent ici le destin même qui provoque tout le reste (1). Mais, réplique Solger, en y regardant de plus près, on s'aperçoit que cette forme immanente « reste à l'arrière plan, comme l'essence qui réside à l'intérieur même des apparences. Et par la façon dont tout cela est fait, c'est une des plus extraordinaires réussites de l'art, à laquelle presque rien, aucune œuvre, de quelque époque que ce soit, ne peut être comparé (2) ». Bref pour Solger, le vrai poète n'est pas celui qui s'élance dans l'au-delà, mais celui qui fait descendre l'au-delà parmi nous. N'oublions pas que le principe fondamental de son esthétique est que le Beau existe dans les choses particulières, dans leur particularité et leur individualité, jamais en dehors d'elles, fût-ce dans leur reflet ou leur idéal, leur signification seconde ou leur interprétation mythique. Il nous enseigne un mélange de réalisme et de théophanie et c'est en ce sens qu'il est à la fois un « philistin » et un inspiré.

*
* *

Il ne s'en suit point qu'à notre avis le problème du romantisme de Solger se trouve résolu par la négative. En effet si

(1) N. S., I, 180.

(2) *Ibid.*, 181.

vaines que soient ces classifications rudimentaires, il y a un écrivain que l'on ne peut enlever au romantisme sans jouer sur les mots et c'est Ludwig Tieck. Or Tieck n'a pas été moins sévère pour son siècle en général et s'il avait formé avec son ami le projet d'une revue littéraire et philosophique, c'était afin de corriger et d'éclairer le goût de ses lecteurs. De plus Tieck et Solger sont presque toujours d'accord. Même cette *Philisterei* dont s'accuse Solger, Tieck la prend aussi à son compte. « Nous avons, écrit-il, la même aversion pour cet esprit étroit, cette exaltation et ces vaines rêveries que l'on trouve chez nos contemporains »... « Vous savez ce que je veux dire et vous êtes animé du même esprit que moi, de cet esprit où beaucoup de nos jeunes messieurs veulent précisément voir du philistinisme (1) ». Non seulement il admire *Erwin* et le relit au point de le savoir par cœur (2), mais quand il reçoit les *Lettres sur quelques erreurs concernant la philosophie et ses rapports avec la religion*, destinées à paraître dans la revue projetée, Tieck assure qu'il « a l'impression de les avoir écrites lui-même » (3). Or ce n'est point là question de forme, d'amitié ou de complaisance car il mêle à ses éloges des critiques. D'autre part il montre qu'il a compris la pensée de Solger dans son sens profond. En effet, il approuve les *Dialogues philosophiques* pour ce qu'ils le confirment dans cette opinion qu'il avait déjà, que son ami lui semble prédestiné à jeter entre la philosophie et la mystique « le pont que l'on estimait impossible » (4).

Comment de son côté Solger jugea-t-il Tieck lui-même ? Ici encore il nous faudra marquer des nuances qui rendent difficile une caractéristique globale. Solger reconnaît à son ami les dons du vrai poète, mais il n'est point aveugle à ses défauts. En tout cas il est loin de voir dans aucune de ses œuvres la plus haute expression de l'art dans une nouvelle et dernière métamorphose.

Reconnaissons d'abord que certains passages, soit dans ses lettres, soit dans ses écrits didactiques pourraient facilement induire en erreur. « Vous savez que j'ai une prédilection pour *Barbe-Bleue*, au point que je connais peu d'œuvres dramatiques allemandes, fussent-elles d'un tout autre genre, que je serais

(1) N. S., I, 374.

(2) *Ibid.*, 545.

(3) *Ibid.*, 586.

(4) *Ibid.*, 391.

disposé à mettre sur le même niveau » (1). Pour peu que l'on rapproche de semblables éloges la fameuse théorie de l'ironie et que, sans y regarder de plus près, on y voie la transposition philosophique de ce badinage narquois par lequel Tieck se moque de lui-même, de son œuvre et de ses lecteurs : si enfin on se laisse influencer par la magie de certains mots, les développements sur l'imagination, l'allégorie et le symbole, sans regarder attentivement leurs sens et leurs nuances, on retrouvera la Phantasie dans *Phantasus* et Solger sera sacré l'esthéticien du romantisme.

L'argument le plus sérieux en faveur de cette thèse serait tiré d'un passage des *Vorlesungen über Aesthetik* (2). En effet nous y lisons en substance : le drame moderne revêt plusieurs formes. Le drame espagnol, avec Calderon, en est le premier degré : il suppose un certain système de notions sur l'amour, l'honneur, la religion, la chevalerie, qui s'expriment dans les péripéties de l'intrigue et créent des conflits tragiques, parce que le réel ne s'y conforme pas : il tient du symbole et du lyrisme. Aux confins du moyen-âge et du monde moderne se trouve ensuite le drame shakespearien. Il est déjà plus intérieur : la pensée ramenée sur elle-même par la destruction et la naissance de certaines formes de vie, devient allégorique. Le rêve et ce que nous avons appelé l'aspiration opposée à la visitation y prend le pas sur le réel. Puis vient un troisième stade où la pensée s'enferme plus étroitement dans un caractère qui la conditionne et devient la source de la destinée : c'est le drame de Gœthe et de Schiller. L'individualité, prise et enfermée dans son époque, lutte avec elle-même et avec le monde extérieur : d'où la parenté de ce drame avec le genre épique et le roman.

C'est ici que Solger ajoute un « quatrième degré », un dernier stade où nous voyons une sorte de synthèse du premier et du troisième : le lyrisme s'y joint à l'épopée, l'élément musical à l'élément descriptif et la forme shakespearienne s'y retrouve transposée. C'est le drame « romantique », « fantaisiste » (*maerchenhaft*) « dont Tieck a donné le type dans son *Barbe-bleue* et son *Chat botté* ».

Voilà qui est net et semble d'autant plus explicite qu'il ne s'agit point d'un de ces passages de la correspondance où l'amitié peut avoir atténué ou paré la franchise.

(1) N. S., I, 350.

(2) V. 324.

Cependant cela ne nous paraît point décisif. D'abord il faut lire le passage en question jusqu'au bout et le bien lire. « Ce serait le vrai drame qui convient au temps présent », le conditionnel marque déjà une réserve grave et qui ne s'expliquerait nullement si Solger avait entendu mettre Tieck sur le même plan que Caldéron, Shakespeare ou Goëthe. « Il faut déplorer que ce genre ne soit pas populaire » (beim Volke keinen Eingang findet). Il ne s'agit donc pas d'autre chose, dans l'esprit de Solger que, d'une tentative, à la vérité conforme au mouvement général de l'évolution artistique, mais qui ne peut être appréciée que par un petit nombre.

De plus — et ceci est encore plus significatif — il convient de noter que le quatrième stade, indiqué en fin de chapitre, y apparaît comme une adjonction que l'ordonnance de ce qui précède n'appelait point. Bien au contraire il n'était question jusque-là que de trois degrés. « Dans l'art moderne, la comédie et la tragédie ne sont pas nettement séparées comme dans l'art antique. Cette classification ne peut donc pas servir pour le drame moderne qui sera réparti seulement en trois degrés différents » (1). Et Solger résume ces trois degrés en ajoutant que le deuxième est le plus parfait. Il n'est point question d'un quatrième. Il n'en est même pas question quand on en vient aux développements et aux exemples (2) et ce n'est que par une sorte de post-scriptum que ce drame romantique apparaît, en tout dernier lieu. Cette place qui lui est assignée à la dernière heure et comme à regret, avec les réserves qui sont immédiatement formulées est d'ailleurs encore un peu plus loin sur la pente qui descend des sommets shakespeariens si bien que nous ne pouvons admettre sur la foi de ce seul passage que Solger y ait vu une forme d'art éminente.

Il ne semble pas, et ceci est tout à l'honneur de Solger, que l'amitié ait sensiblement modifié l'expression de ses jugements. Ses notes de lectures débutent par quelques réflexions sur *Zerbino* et nous y voyons se manifester dès l'abord ces adhésions et ces réserves dont il ne se départira pas plus tard. D'une part il aime « la richesse extraordinaire de l'imagination, la verve humoristique du meilleur aloi, l'audace poétique ». Mais il remarque aussitôt qu'en dépit de son sous-titre, la pièce ne peut « certes point compter parmi les œuvres du bon goût ». C'est en effet ce qu'on peut imaginer de plus « anar-

(1) V. 314.

(2) *Ibid.*, 319.

chique » et il parle de ses « extravagances » et de ses « divagations ».

Mais au total l'œuvre lui est sympathique parce qu'il y découvre une vraie nature de poète et il consent à lui pardonner ses défauts à cause de son originalité, de sa richesse, de sa liberté même, de l'humour, de la satire et de l'ironie qui trahissent une exceptionnelle qualité d'âme.

Telle est la première impression. Treize ans plus tard, Tieck voulant remanier *Zerbino*, demandera à Solger dont il est devenu l'ami intime et le confident, de relire sa pièce et de le conseiller (1). Solger lui promet la franchise, mais il met deux ans à tenir sa promesse et son avis ne diffère point de ce qu'il avait écrit tout d'abord. Il serait plutôt plus sévère, ce qui s'explique sans peine car il a désormais réfléchi davantage et formulé ses propres théories. Après un compliment qui pourrait passer pour une clause de style — il a relu la pièce « avec le plus vif plaisir » — il ajoute : « je veux toutefois vous dire loyalement en quoi j'aurais aimé la trouver différente ». Et les critiques de suivre : cela manque de cohésion, l'intrigue n'est pas bien conduite, il faudrait plus de concentration, on voudrait que cela fût moins diffus. Il cite les passages qui devraient être écourtés et réclame une « amélioration radicale des personnages poétiques et de leur histoire. Ce qu'ils disent est en partie tout à fait excellent, mais on n'y prête pas l'attention qu'il faudrait parce que tout l'épisode ne se rattache pas ou se rattache trop mal à l'action principale » (2).

Ce seront toujours les mêmes reproches qui reviendront par la suite, à propos d'autres œuvres. *Le Petit Poucet* ne lui semble pas assez « naturel », les réussites de détail ne l'empêchent pas de trouver que l'ensemble ne se tient pas : il y a trop de dispersion dans les parties ironiques et satiriques, cela manque de force et de cohésion (3). Il en va de même de *Genoveva* dont Tieck et Solger s'entretiennent longuement dans leur correspondance. Solger est obligé de se défendre d'en avoir pensé plus de mal qu'il n'en a dit. « Je n'ai jamais dit que je ne l'aimais pas. J'ai dit seulement que je n'y retrouvais pas la pureté que j'admire dans beaucoup d'autres de vos œuvres, que je croyais y découvrir quelque chose de voulu, d'arbitraire... » Sans doute il concède ensuite que l'affabulation

(1) N. S., I, 296 et 301.

(2) *Ibid.*, 388.

(3) *Ibid.*, 295.

moyenageuse n'y est pas un vêtement d'emprunt, choisi par hasard ou par caprice, car il n'y aurait pas alors tant de passages d'une émotion aussi profonde et d'une sonorité aussi pure ; mais elle trahit plutôt un désir et un regret qu'une nécessité et la plénitude d'une possession. Trop de choses y sont comme agencées de l'extérieur, construites, la composition n'est pas « arrondie », les récits sont trop nombreux. Le nerf dramatique y manque de force et Solger regrette de n'y pas sentir « l'ampleur de l'ironie » qu'il admire dans *Barbe-bleue* et le *Chat botté* (1).

Par contre nous entendons une note tout à fait différente et les éloges enthousiastes à propos de *Fortunat*. « Cette œuvre est de celles où je crois tout à fait vous comprendre et être complètement d'accord avec vous ». Et trois longues pages durant le même ton se soutient : « un vrai coup de maître », « une vaste et ressemblante image de la vie », « quelque chose de shakespearien », « au total l'une de vos œuvres les plus excellentes », « la langue est admirable », « on y trouve les plus beaux vers que vous ayez écrits » (2).

Mais ce que Solger loue chez Tieck ce ne sont pas les qualités que l'on attribue d'ordinaire à l'art romantique. Bien au contraire. Il admire la cohésion de l'ensemble — ce qu'il déplorait de ne point trouver dans *Lovell* — la manière dont les parties s'enchaînent harmonieusement, l'absence d'effets dramatiques artificiels ou forcés, le soin avec lequel les personnages secondaires ont été dessinés, les traits permanents de la nature humaine qui paraissent dans les caractères, bref tout ce que l'on s'accorde à louer chez les classiques. D'ailleurs Solger en a clairement conscience : « c'est en somme ce qui fait la valeur propre des poèmes héroïques des Anciens », « cette pureté, mon cher ami, vous l'avez plus que tout autre, elle dépasse de loin notre siècle et plane au-dessus de lui, elle nous rafraîchit... » Le mot décisif est même exprimé : « pendant tout le cours de la première partie on demeure dans une émotion faite de fraîcheur et de lumière. Il y a là quelque chose de classique en ce que nul intérêt trop spécial n'y est évoqué, par ce que toute beauté réside dans un enchaînement libre et gracieux des différentes parties et dans la façon extrêmement vivante avec laquelle tout est traité (3). »

(1) S., I, 465.

(2) *Ibid.*, 503.

(3) N. S., I, 504.

Notons donc pour l'instant que Solger loue chez Tieck des qualités proprement classiques : l'aisance, la pureté, l'imagination contrôlée par l'intelligence (« il me semble que chez vous l'entendement poétique a atteint une maturité et une autorité.. ») (1), le charme du récit, bref l'art tout court. Disons-le crument ; il admire ce que Tieck a réussi et il critique ce qu'il a raté. Il n'y a point là de classicisme ou de romantisme. Et c'est d'ailleurs l'avis de Tieck lui-même. Lorsque celui-ci réunit *Genoveva* et *Zerbino* sous le titre commun de *Romantische Dichtungen*, il ne lui vint pas à l'esprit, nous dit-il (2), « de donner à ces mots une signification particulière », « je les prenais dans le sens qu'on leur donnait alors généralement. Tout au plus voulais-je indiquer par là une prédominance du merveilleux »... et il poursuit : « on s'est servi ensuite de ces mots, jusqu'à m'en donner à moi-même le dégoût... puis on a voulu faire de moi le chef d'une école dite romantique. Rien n'a été plus loin de mes intentions, et d'ailleurs de toute ma vie, je n'ai jamais voulu être d'aucun parti. Pourtant on n'a jamais cessé d'écrire et de parler contre moi en ce sens, mais seulement parce qu'on ne me connaissait pas. Si l'on me demandait de donner une définition du romantisme, j'en serais incapable. Je ne saurais faire absolument aucune différence entre poétique et romantique ».

Mais dans les limites de cet accord, si l'on veut noter des différences, elles tendront à montrer que Solger est beaucoup plus près que Tieck de ce que l'on appelle communément le classicisme. Tieck, — Solger le lui reproche souvent — se laisse volontiers aller au gré de sa fantaisie et garde une vieille sympathie pour les œuvres du Sturm und Drang, *Goetz* où il a appris à lire et *les Brigands*. Il aurait même voulu publier une collection des pièces les plus populaires d'alors, avec Lenz, Klinger, Törning et Babo, « qui, quoiqu'on en dise, ont leurs mérites ». Quant à Solger, il ne peut même achever la lecture des drames de Klinger et note : « il n'y a là absolument aucune inspiration, aucune vie : mauvais dialogue, style maniéré, grandes phrases fabriquées qui vous laissent tout à fait froid. Et au milieu de tout cela une action languissante qui se traîne... » Et dans le *Faust*, du même auteur il ne trouve que de l'horreur poussée jusqu'à l'écoeurement ». (3) Nous avons

(1) *Ibid.*, p. 350.

(2) KOEPKE, II, 172.

(3) N. S., I, 104-6.

déjà dit quel cas il faisait des *Affinités électives* (que Tieck n'a jamais pu aimer) : de même il parlera de Goethe, « notre moderne Sophocle » (1) et ce n'est pas à Goetz qu'il songera mais à *Iphigénie* ou *Tasso*, et de Schiller c'est surtout *Wallenstein* qui lui paraît beau, et dans la *Fiancée de Messine* il déplore que le style « devienne malheureusement toujours plus fleuri et plus ampoulé, c'est-à-dire toujours moins antique » (2).

Lorsque le Sturm und Drang semble vouloir revivre sur la scène contemporaine, Solger s'indigne : « Müllner, avec ses histoires de criminels et ses affres de conscience ne suffit plus. Maintenant c'est l'*Aïeule* de Grillparzer qui fait courir tout notre bon public (3). » Suit aussitôt une âpre critique de cette pièce. « C'est sot et plat, dépourvu de toute idée dramatique, sans aucune vision de la vie réelle, sans aucune espèce d'émotion bien rendue. On n'y trouve ni un plan, ni une image poétique, ni style, ni prosodie. Quant aux apparitions de spectres, devant lesquelles bien des gens d'ici s'évanouissent de frayeur, elles n'ont pas eu d'autre effet sur moi que de me faire rire (4) ».

Quand Grillparzer s'assagit et passe avec *Sapho* du Sturm und Drang à un romantisme tempéré de classicisme, Solger est encore plus sévère. *Sapho* n'est qu'une vilaine coquette, Phaon un jeune imbécile et son amour pour Melitta une pas-sade avec la femme de chambre. « Mais pourquoi continuer à décrire cette ignominie. On ne quitte une vulgarité que pour en trouver une autre », et relatant la fin en rappelant d'ailleurs inexactement les dernières paroles de la poétesse, désormais résolue au suicide, il conclut : « les deux amoureux (!!!!) restent là, stupides et interloqués, et personne ne remarque ce qu'elle médite (5), jusqu'au moment où, s'élançant vers la divinité, elle fait le plongeon dans l'eau. Et avec cela aucun style, aucun *savoir-faire* (6), aucune image poétique supportable : bref tout y est fade, mauvais et trivial. Et dire que cela n'a pas seulement transporté d'enthousiasme le grand public, mais suscite aussi parmi les hommes cultivés qui nous entourent, au moins de belles discussions critiques (7) ».

(1) *Ibid.*, 123.

(2) *Ibid.*, 111.

(3) *Ibid.*, 636.

(4) N. S., I, 667.

(5) C'est faux, car RHAMNES s'écrie : « Que médite-t-elle ? Tout son être est transfiguré, la splendeur des immortels rayonne autour d'elle. »

(6) En français dans le texte.

(7) *Ibid.*, 653.

Fouqué est d'abord favorablement accueilli. Ses *Dramatische Spiele* qui parurent en 1804 sous le nom de Pellegrin grâce aux soins de A. W. Schlegel, mais dont Solger connaissait l'origine, sont, dit-il, « parmi les livres que j'aime le mieux » (1). Mais à mesure que se développent chez Fouqué les qualités — ou les défauts — plus notoirement « romantiques », Solger devient plus sévère. Il ne peut d'ailleurs admettre que la poésie ait ses procédés. Ce n'est point le sujet, mythe ou légende, pas plus que tel domaine d'exploitation encore inconnu qui lui donnent son pouvoir magique, mais bel et bien le poète, le vrai poète : lui seul est capable de nous « mettre dans l'état d'âme qu'il faut. Et c'est pourquoi je dois nécessairement passer, à cet égard, aux yeux de Fouqué et d'autres pour un hérétique » (2). Et un peu plus tard il remarque que tous ces « gaillards diaboliques » ne font que l'agacer (3).

Le *Godvi* de Brentano est sans doute ce qu'on est convenu d'appeler une œuvre romantique, ne serait-ce que par cette fameuse ironie dont Solger aurait été le théoricien, selon l'opinion communément admise. N'y voyons-nous pas le poète discuter avec ses personnages de la suite qu'il convient de donner à leurs aventures ? Quand le premier tome est terminé, l'auteur va rendre visite à Godvi. Il le trouve après le déjeuner en humeur favorable pour aborder ces questions délicates. Le livre de ses aventures est posé sur une table et Godvi consent aussitôt à cette déclaration : « nous allons faire ensemble le deuxième volume ». On se rend alors dans le jardin et en passant près d'un étang, le héros remarque : « c'est ici que je suis tombé à la page 266 ». L'ironie fonctionne même, pourrait-on dire, au second degré, à la deuxième puissance. Brentano fait mourir son *alter ego* et nous apprend que Maria n'a continué à écrire après sa mort que pour réunir les fonds nécessaires à son propre enterrement. Or Solger ne s'en montre pas plus indulgent pour l'ensemble de l'œuvre et ne remarque même pas que ce genre d'ironie puisse lui donner quelque mérite, tant cette conception est étrangère à la sienne : sans doute il préfère la deuxième partie à la première, mais il ne trouve que « çà et là quelques bons passages » (4).

Signalons encore que Byron lui est antipathique à cause de

(1) N. S., I, 129.

(2) *Ibid.*, 252.

(3) *Ibid.*, 436.

(4) N. S., I, 23.

son égoïsme, de son humeur sombre et de cette façon d'être toujours en coquetterie avec soi-même ». Aussi lui est-il « impossible d'en faire tant de cas » (1).

En réalité c'est à Goethe et en particulier au Goethe classique que vont toutes ses préférences, parce qu'il déteste l'enflure, la déclamation, les gros effets, toutes les sortes d'excès, ceux de l'imagination comme ceux du sentiment, l'affectation de mysticisme qui lui semble odieuse ou impie aussi bien que l'outrance du tragique qui lui paraît risible. Bien plus s'il prise tant le Goethe de Weimar, le Goethe absolument maître de soi, c'est parce que tout obéit aux ordres de cet « entendement esthétique » qui discipline la sensibilité, guide le rêve et interprète la vie sans la subir. *Werther*, nous l'avons vu, ne trouve sa place que parmi les œuvres de la « sensibilité de la fantaisie » qui, tout émouvantes qu'elles soient, demeurent sur un plan moyen, tandis que *Iphigénie* et *Tasso* sont d'un « moderne Sophocle » (2).

« D'où vient donc, écrit-il dans ses notes de lecture (3), cette émotion profonde et paisible, ce sentiment de bien-être que nous goûtons dans les œuvres de Goethe ? Il serait même plus exact de dire que nous ne les goûtons pas, mais qu'ils deviennent comme l'air que nous respirons et notre nature même. Pour tout dire en un mot, ils viennent de sa perfection... oui, cet homme est si parfait, si complet que sa vie se déroule dans le calme de l'éternité, comme celle des divinités bien heureuses, sans qu'il ait besoin de rien désirer, parce qu'il possède tout en lui... On pourrait dire qu'il est notre Sophocle, comme lui en accord avec soi-même, calme et bien heureux ».

*
* *

Cependant il ne nous semble pas qu'il faille en conclure, comme le fait Heller, que Solger soit un classique qui s'ignore ? Car cette admiration pour l'antiquité et pour Goethe est précisément l'un des thèmes de la critique romantique. Ce que Solger loue dans les *Affinités électives*, c'est ce que Schlegel avait

(1) Disons aussi que SOLGER est également injuste pour KLOPSTOCK et ses « odes de luxe à la gloire d'un coursier, d'un patin ou d'une grammaire » qui lui donnent l'impression qu'il « passe devant une maison de fous ». « C'est la fin non seulement de toute mystique, mais aussi de toute allégorie ». N. S., 705 et V, 149.

(2) N. S., 123.

(3) N. S., I, 123.

célébré une dizaine d'années plus tôt à propos de *Wilhelm Meister*. « Immensum infinitumque », dit Solger ; « Sinn für das Universum und Vorempfindung der ganzen Welt » avait écrit Schlegel. « Tous les détails... forment le vêtement visible des caractères. Ils ont en outre une signification plus haute » a écrit Solger (cf. *supra*). « Sans infatuation et sans bruit... une petite partie du monde infini... le moindre trait a son importance » avait déclaré Schlegel. L'apothéose de Sophocle se retrouve aussi bien chez Schlegel que chez Solger et en termes comparables. Bien plus les motifs orchestrés par les critiques attitrés du romantisme sont repris par Solger : opposition entre l'antiquité et les temps modernes, entre la plastique et l'idée, le fini et l'infini, la nature et l'esprit, la nécessité et la liberté, le destin imposé par l'ordre des choses et la destinée issue des profondeurs du caractère.

D'autre part il est difficile d'admettre une influence des Schlegel sur Solger autrement que par l'intermédiaire d'un milieu commun, de relations communes et des idées que tout le monde se renvoyait alors comme cette balle dont parle Pascal et que chacun s'efforce de « placer » mieux. Bien plus entre les Schlegel et Solger, il n'y eut aucune sympathie personnelle.

Solger admire la traduction de Platon et déplore que Frédéric ne la poursuive point. « Le monde des idées platoniciennes, dans sa pureté et sa divinité, s'y reflète magnifiquement comme dans un miroir de cristal (1) ». Mais il s'agit ici beaucoup plus de Platon que de Schlegel et le platonisme de Solger n'est pas fait pour nous aider à définir plus aisément son romantisme. Plus tard nous apprenons que Solger a rencontré F. Schlegel : « A Francfort nous nous sommes parlé, mais nous nous sommes sentis à peu près étrangers l'un à l'autre (2) », et quand Schlegel tient la promesse qu'il fit dix huit mois auparavant de parler de l'*Erwin* dans les *Heidelberger Jahrbücher*, Solger ne s'étonne pas de son jugement : « je suis résigné à ne rencontrer partout que froideur et indifférence (3). » Enfin lorsque Solger songe à écrire un traité sur les religions antiques il ne se sent nullement gêné par les travaux de Schlegel car celui-ci, dit-il, n'a pas su montrer le lien interne et vivant qui unit toutes leurs manifestations « à

(1) N. S., I, 98.

(2) *Ibid.*, 444.

(3) *Ibid.*, 571.

cause de l'étroitesse de son esprit théorique et dogmatique (1) ».

Quant à A. W. Schlegel dont les conférences sur l'art dramatique sont bien un exposé des idées propres à l'école romantique, l'attitude de Solger à son égard est encore plus nette. A propos de la recension qu'il en achève et qui prend les proportions d'un volume (2) Solger confie à Tieck dans une lettre du mois de mai 1819 : « Tout ce que l'on pouvait trouver à louer — et cela ne manque pas — je l'ai loué avec insistance et j'espère n'être pas allé trop loin en ce sens. Mais pour ce qui est des idées fondamentales, je n'ai pas pu faire autrement que de le contredire à peu près en tout et j'ai toujours appuyé ma critique sur des raisons (3). »

Voici sur quoi portent ses principales critiques. D'abord sur le principe même de l'antinomie classique moderne. Les anciens, prétend Schlegel, vivent dans ce bas monde et goûtent les joies de la terre. Les chrétiens sont tournés vers l'au-delà ou penchés sur les abîmes intérieurs. Mais, observe Solger que dire de *Prométhée*, des *Sept contre Thèbes* et de la mélancolie inquiète qui règne tout au long de la tragédie d'*Œdipe* ? Ce sont tout au plus les œuvres tardives de la littérature grecque celles de Théocrite et de Meleagre qui répondraient à cette formule et se révéleraient comme l'expression d'une « sensualité affinée ». Par contre quelle explosion de joie, quelle jubilation et quelle exubérance dans le *Corrège*, quelle gaieté toute sensuelle dans l'*Arioste* ! Les Anciens sentaient derrière les forces naturelles un inconnu sans nom, une puissance obscure et divine elle aussi, plus forte que les entités auxquelles la mythologie prêtait un visage. De là venait et leur idée d'un destin et la mélancolie si souvent présente dans leurs œuvres. Le christianisme au contraire nous promet la félicité et nous apporte de la joie derrière les tristesses du présent. Le point de vue de Schlegel est donc faux. L'art ne cherche pas à exprimer telle idée, tel état d'âme : il ne doit pas être ramené à rien qui lui soit extérieur ou étranger. Il n'est pas une des formes de la religion. Il faut faire violence à Shakespeare pour y trouver la transposition d'une pensée religieuse et c'est inversement se méprendre sur le sens de la religion des Anciens que d'y voir une simple déification des forces naturelles. Quant à la tristesse, elle n'est une marque

(1) *Ibid.*, 709.

(2) N. S., II, p. 493 à 628.

(3) N. S., I, 728.

distinctive ni de l'art ancien, ni de l'art moderne, mais de l'art en soi, car il n'y a point de beauté sans une négation, une destruction du réel.

Schlegel se trompe donc lorsqu'il statue entre les temps anciens et modernes une opposition aussi grossière. Il se trompe tout autant et d'une façon semblable quand il marque les différences essentielles du tragique et du comique. Le « sérieux » prétend-il, est une tendance vers un but précis. Or tout but déterminé en suppose et en entraîne d'autres, dans le réseau sans fin que trame notre raison et au terme duquel se trouve toujours la mort. Il suppose un choix et des sacrifices, une lutte contre nous-mêmes. D'un moment à l'autre nos inclinations les plus chères peuvent devenir les victimes désignées par la voix d'un devoir ; et d'ailleurs plus nous élargissons notre domaine terrestre, plus nous offrons de prise aux coups du destin. Seule la conscience que notre mission dépasse la vie actuelle et que le sens de notre vie va plus loin que notre existence corporelle, peut nous aider à supporter la tragédie humaine. La dissonance interne est résolue au moins en esprit et nous nous apaisons par la grâce de nos songes. Au contraire le plaisant n'est que l'oubli de toutes ces sombres réflexions. Nous prenons toutes choses comme un jeu.

Mais, objecte Solger, nous ne nous expliquerons ainsi ni le comique ni le tragique. La mélancolie est-elle abolie ou ne l'est-elle pas ? L'insouciance avec laquelle nous accepterions la vie ne nous permettrait même pas d'en rire. Si au contraire les imperfections et les travers sont la cause de notre gaieté n'est-ce point qu'en quelque manière nous les prenons au sérieux ?

Il y a, continue-t-il, un fonds commun, une racine unique d'où naissent et la tragédie et la comédie. Le contraste entre l'imperfection humaine et l'idéal qui tend à nous élever au-dessus de nous-mêmes, porte une signification qui le dépasse et va plus loin qu'une simple opposition. Les héros se prennent à douter de ce qu'il y a de plus noble dans leurs sentiments et dans leurs idées ; non qu'ils y soient portés par leurs échecs ou leurs infortunes, mais parce qu'ils leur apparaissent comme vains en soi et il y a dans leur destruction même quelque chose qui élève l'âme et crée l'émotion tragique. Inversement le comique nous divertit en nous montrant le néant des choses humaines comme notre condition normale et inéluctable. Or cet état d'âme où les contradictions se résolvent en nous dévoilant l'essentiel à la fois caduc et triomphant, c'est l'Ironie. Le

comique et le tragique se trouvent ainsi joints par leur base. L'amertume d'un Eschyle et la cruauté de Shakespeare seraient intolérables sans l'ironie et la grossièreté d'Aristophane le serait tout autant si elle n'était qu'une manière de plaisanter.

« Tout ce avec quoi nous croyons dépasser des buts finis n'est que vaine et creuse imagination (1). » Nous sommes enfermés dans notre univers et tout ce que nous pouvons concevoir de plus sublime n'a pas d'autre existence possible que celle des fuyantes réalités. Le drame doit donc représenter le réel, non pour le rattacher à quelque chose d'étranger, mais dans son essence intime, et c'est cette coïncidence des extrêmes, cette immolation du divin qui constitue l'ironie tragique. La comédie n'a pas non plus d'autre origine : elle nous montre le divin qui se diffuse dans l'humanité quotidienne et y prend un aspect familier. Ainsi l'ironie comique a, elle aussi, un reflet de sérieux et de tristesse. Schlegel semble croire que tel est seulement un des caractères de la comédie moderne mais il en est de même chez Aristophane.

Un troisième point de doctrine où Solger se déclare en désaccord avec Schlegel est la conception du destin. Le destin antique n'est pas selon lui une force qui s'impose du dehors alors que l'homme demeuré libre intérieurement affirmerait sa liberté, fût-ce au prix de sa vie, par un acte de foi dans une idée. Œdipe, malgré son ignorance d'une faute involontaire et inconsciente, se reconnaît pourtant coupable. Où donc se trouve la violence, où est la liberté quand Oreste punit les meurtriers de son père sur l'ordre de dieux ? Où sont-elles quand les lois humaines et les lois divines sont en conflit, comme dans Antigone ? Zeus n'est pas seulement le despote capricieux et Prométhée l'esprit clairvoyant qui se révolte. Schlegel confond tout, fait inutilement intervenir la théorie kantienne du sublime, parle d'une nécessité qui résiderait plus loin que la nature, « par delà le monde sensible, dans l'abîme de l'infini ». Voilà bien de ces « tours que nous jouent les mots à sens multiples comme l'Infini, l'Idée etc... (2). » En réalité cette opposition entre l'impuissance de notre liberté et la morne implacabilité de la nature ne suffirait jamais à créer une tragédie, pas plus qu'elle ne susciterait aucun état d'âme poétique ou religieux. Dans l'art antique, la nécessité n'est

(1) N. S., II, 515.

(2) N. S., II, 520.

pas seulement quelque chose d'hostile, son hostilité est la forme d'une affirmation essentielle et elle s'exerce contre la réalité parce que celle-ci est posée dès l'abord comme un néant. Là encore Schlegel est prisonnier de cette intelligence vulgaire qui isole les concepts et ne peut plus ensuite retrouver les liens par lesquels se soude l'unité de données en apparence contradictoires. La nécessité ne s'oppose pas purement et simplement à l'individu, elle vit en lui. « Le destin ne consiste pas seulement dans l'enchaînement de phénomènes isolés et encore moins dans un plan conçu d'avance pour un être conscient (1) » qui détruirait les volontés ou les espoirs de l'homme. La nécessité est à la fois « la loi générale de l'univers » et aussi ce par quoi le réel s'abolit en faisant apparaître ce qu'il y a de général dans tout le symbole. Et c'est en ce dernier sens qu'on l'appelle destin. Elle se fond dans l'individualité qu'elle détruit en lui conférant une signification qui à la fois l'exprime et la dépasse : « elle n'est une force destructive que parce qu'elle est quelque chose d'essentiellement créateur : en effet elle se crée elle-même et c'est pourquoi elle désagrège le symbole et ne peut jamais s'y représenter tout entière (2). »

Il est encore un point important sur lequel Solger s'oppose à Schlegel, c'est à propos de Shakespeare. Tout d'abord il remarque combien Schlegel a eu raison de s'inscrire en faux contre certaines opinions trop longtemps répandus, selon lesquelles le grand poète tragique aurait été une sorte de génie inculte et sauvage, inconscient et désordonné. Shakespeare est un génie « réfléchi » qui a fréquenté les hommes les plus instruits et les plus cultivés de son temps et a créé ses œuvres avec cette lucidité supérieure dont Solger a dit ailleurs qu'elle était la plus haute expression de « l'entendement esthétique ». Mais il ne suffisait pas de réfuter ces erreurs courantes, il fallait montrer quelle est la signification profonde du « cas Shakespeare » et ne pas le considérer seulement comme une personnalité exceptionnelle et miraculeusement géniale. Il se trouve aux confins de deux âges du monde. En lui se reflète non seulement les survivances du moyen-âge et de la chevalerie, mais il est aussi un « prophète de l'avenir ». « C'est en lui que nous trouvons les germes et l'essence d'une contemplation de soi-même guidée par l'esprit philosophique, d'une prépondérance du sentiment individuel et de la réflexion

(1) V, 140.

dont nous revoyons sans cesse les transformations particulières à toutes les époques ultérieures de l'art et de la vie (1). » C'est trop peu de dire que Shakespeare est un « romantique » par certaine conception de l'amour, de l'honneur ou de la religion où nous retrouvons les traces du moyen-âge. Ces remarques sont encore — ici non plus Solger ne le dit pas expressément, mais il n'est pas douteux qu'il le pense — ces remarques sont de l'ordre de la connaissance vulgaire qui ne voit pas le fond des choses. Derrière ces prolongements de la chevalerie, qui d'ailleurs n'ont déjà plus les mêmes aspects que dans la littérature des siècles précédents, demeure une humanité éternelle. Ce n'est pas dans de telles formes superficielles qu'il faut chercher la vraie différence qui sépare Shakespeare des Grecs. La vraie différence la voici : l'art grec saisit toujours le moment de la vie réelle où s'affrontent les antagonismes qui déchirent la conscience, tandis que l'art moderne pénètre plus loin vers les racines spirituelles de ces conflits. Il est moins étroitement retenu dans le présent et son horizon plus vaste, qu'il embrasse d'un observatoire plus élevé, lui révèle des cheminements, des origines et des tendances. En sommes c'est là encore une des manifestations de l'ironie. Tandis que celle-ci, nous l'avons vu, s'exprime dans le drame antique, par les faits eux-mêmes, chez Shakespeare elle domine toutes les relations, prend conscience d'elle-même et devient comme l'atmosphère où le conflit se développe. Aussi est-elle quelque chose d'infiniment plus large et plus élevé que ce que Schlegel nous décrit sous son nom. Il ne voit en effet dans l'ironie shakespearienne qu'un « abîme de sagacité », une attitude d'intelligence trop lucide et au fond de froideur qui s'impose à ceux qui ont le malheur de percer à jour les erreurs et les faiblesses humaines. Solger s'indigne que l'on puisse ainsi parler d'un poète qui traite au contraire tous ses personnages avec amour, se sent comme l'ami et le frère des plus criminels et se garde seulement de les appauvrir par des idées abstraites ou un idéal de convention. Ce que Schlegel entend par ironie n'est qu'un scepticisme indulgent, prêt à donner le démenti avec l'affirmation tandis que chez Shakespeare elle est l'essence même du tragique et du comique qu'elle nous montre fondus dans une vision commune de la grandeur et de la vanité de toutes choses. « La vraie ironie...

(1) N. S., II, 561.

commence seulement lorsque l'on contemple en grand les destinées du monde (1). »

*
* *

Que conclure de cet examen où nous avons tenté de ramener les opinions et les discussions à leur expression la plus simple afin de ne pas entrer dans des comparaisons de détails qui se seraient ramifiées à l'infini ?

Solger n'a pas admis l'idéalisme magique de Novalis, il a détesté le romantisme tapageur et les drames effroyables de la Schicksals-tragödie ; il y a vu une littérature de bas étage, de simples histoires de crimes arrangées pour flatter les goûts les plus méprisables du public ; il a même mal traité le jeune Grillparzer avec une sévérité excessive ; il n'a trouvé dans Brertano que des mérites isolés, noyés dans un ensemble informe et sans saveur ; de Jean Paul il a admiré l'humour, mais avec des réserves et il lui a reproché de ne sembler s'intéresser qu'aux anomalies pathologiques (2) ; de Tieck, son ami et son confident, il a toujours blâmé les négligences, les faiblesses de composition et certain désordre de l'imagination ; quand il l'a approuvé ce fut toujours pour des qualités de charme, de fantaisie disciplinée, de poésie intime, dans les œuvres dont il pouvait dire qu'elles étaient véritablement « classiques » par le fini de la forme et la qualité de l'inspiration.

Dans ses jugements théoriques, il n'en est pas moins nettement détaché de ses contemporains. Il a reproché à Fichte de « supprimer la musique de la vie », c'est-à-dire de n'être pas assez de ce monde, de ne point faire assez de cas du présent et du réel ; Schelling est de tous les philosophes celui qu'il a le plus combattu et avec lequel il redoutait le plus d'être confondu. De Schlegel, il conteste toutes les thèses fondamentales, sinon dans leurs termes, du moins dans leur démonstration c'est-à-dire dans leur sens profond.

En voilà sans doute assez pour donner raison à Heller et affirmer que Solger n'est pas vraiment, comme on l'a prétendu jusqu'ici, l'esthéticien du romantisme.

Mais d'autre part, il ne faut pas oublier que le romantisme s'est donné d'abord pour une interprétation de l'âme moderne dont il voulait affirmer les droits et sauvegarder les œuvres contre le prestige incontesté des Anciens. Pour les théoriciens

(1) N. S., II, 567.

(2) N. S., 92.

du romantisme, les grands « romantiques » ont été Cervantès, Dante, Shakespeare et Goethe. Et en ce sens Solger est tout à fait d'accord avec eux.

Quant au culte que Solger vouait à Goethe, il faut bien dire que Tieck, les deux Schlegel et Novalis lui-même l'avaient pratiqué en leur temps. On peut remarquer seulement que Solger y restait fidèle après que les autres étaient devenus hostiles ou plus tièdes. Mais on ne saurait légitimement contester la similitude des points de vue.

Romantisme ? Classicisme ? Nous voudrions précisément nous défier de ces notions toutes faites et faire sentir à quel point elles sont vagues et contradictoires. Le romantisme est un peu comme ces races dont on parle beaucoup, mais que l'on ne trouve jamais à l'état pur ou comme ces portraits composites dont l'original n'existe nulle part. Nous pourrions à ce propos évoquer le témoignage de Tieck lui-même. Revenant sur l'idée dont il a déjà été question plus haut, il précise : « cela m'a toujours agacé d'entendre parler de poésie romantique comme d'une espèce particulière de poésie. On veut l'opposer à la poésie classique et formuler ainsi un antagonisme. Mais la poésie est et reste d'abord la poésie. Elle sera partout et toujours nécessairement la même, qu'on la nomme classique ou romantique. Je ne peux absolument pas faire de différence. Pourquoi n'aurait-on pas le droit d'appeler romantique une œuvre prodigieuse comme l'*Odyssée*, avec son inépuisable richesse de vie ? Si un poète d'aujourd'hui écrivait l'*Odyssée*, je suis persuadé qu'on l'appellerait un poème romantique. Ou lorsque Euripide, dans maintes de ses tragédies dépeint les passions d'une manière si saisissante et cherche toujours à en renouveler l'expression, pourquoi ne serait-il pas romantique ? On pourrait en dire autant d'Eschyle. Et d'où viennent donc nos opinions sur ce classicisme où nous voyons quelque chose de si immuable ? Nous les avons tirées des quelques drames grecs que nous possédons encore. Est-ce là toute la poésie dramatique des Grecs ? Et si nous avions encore toutes les tragédies d'Eschyle et de Sophocle, nous en jugerions certes tout autrement. Maints poètes contemporains se sont eux-mêmes nommés romantiques, d'autres par contre ont voulu instituer une poésie anti-romantique. Ils seraient romantiques les uns et les autres s'ils commençaient par être des poètes (1). »

(1) КОЕРКЕ, 237.

Trop souvent le problème ainsi posé n'est qu'un faux problème. Ou bien il s'agit, comme l'on tenté les romantiques, de montrer en quoi l'art des Anciens diffère de celui des Modernes et le romantisme commence à la *Chanson de Roland* ou aux *Niebelungen*. Ou bien il ne s'agit que de certains auteurs ou de certains thèmes et l'on fait alors de la critique individuelle en croyant faire de l'esthétique générale.

Il faut remarquer aussi que le romantisme n'est qu'une école parmi beaucoup d'autres, à cela près qu'elle a eu une fortune plus retentissante. A ce titre il est une « théorie », qui a été, comme toutes les théories de ce genre, appelée au secours d'œuvres manquées. Quand l'artiste a du génie et la maîtrise de ses moyens d'expression, il ne se soucie point des doctrines ou ne s'en occupe qu'après coup, lorsqu'il songe à affermir ou à divulguer sa gloire. Mais dès qu'il manque de vigueur créatrice il cherche un renfort compensatoire. Il prolonge ses tendances, il « passe à la limite » et espère susciter l'adhésion par le prestige de certaines idées et des capitaux d'emprunt (1).

Ce que Solger a aimé chez ses contemporains ce n'est donc pas un art spécifiquement romantique, mais l'art tout court quand il a cru le rencontrer : l'aisance, la pureté, l'originalité, l'imagination contrôlée par l'intelligence, la satire des pédants et des sots, la grâce du récit. C'est en un mot ce qu'ils ont réussi. Les œuvres réussies, celles où l'ordre met un équilibre dans la richesse et où l'« entendement esthétique » tient en laisse l'imagination, le rêve et la sensibilité lui semblent naturellement conformes à l'esprit des temps et caractéristiques de l'art moderne, mais elles n'y tiennent qu'une place de second plan, très loin derrière Shakespeare ou Goethe. On est dès lors obligé de penser que le romantisme n'est à son sens qu'un terme très général, propre à désigner tout l'art moderne par opposition au classicisme des Anciens et qui s'applique spécialement à Cervantes, Shakespeare, et Goethe.

On a désigné l'auteur d'*Erwin* comme l'esthéticien du romantisme parce que l'on s'est abusé sur la signification de termes tels que : Divin, Révélation, Idée et que l'on y a vu le signe d'une sorte d'ivresse mystique. En réalité il n'y a là de sa part qu'une terminologie qui peut être, ainsi qu'on le verra plus loin, transcrite autrement. Mais Solger veut être aussi bien l'esthéticien du romantisme que du classicisme. Il

(1) Voir ce qui sera indiqué plus bas, p. 266.

veut tenir la balance égale et être esthéticien tout court. Ces distinctions dans lesquelles on s'embarasse sont, nous dirait-il, du ressort de l'« intelligence vulgaire ». C'est le point de vue général qui est faux. On a vu plus haut qu'il fallait poser en principe l'identité de la révélation, dans tous les arts et dans tous les chefs-d'œuvre de tous les temps. Seul le mode de cette révélation, son « passage » diffère et avec lui les caractères de l'Antiquité (symbole) et des temps modernes (allégorie). « L'art véritable réside là où les deux (symbole et allégorie) se fondent l'un dans l'autre et c'est à ces moments là que leur puissance se manifeste le mieux. Mais, comme activité, il faut bien que l'art parte de l'un ou de l'autre et suppose une conception du monde soit symbolique, soit allégorique. »

Ainsi nous nous trouvons conduits à conclure que le romantisme selon Solger, n'est qu'un terme qui s'applique à toute la littérature moderne et chrétienne, à celle dont les plus grands poètes sont Dante, Cervantes, Shakespeare et Goethe. Solger lui-même n'est pas le théoricien de ce qu'on a appelé l'école romantique au début du xix^e siècle, car il n'en parle que pour en condamner les faiblesses et même pour en contester les théories quand elles risqueraient de paraître semblables aux siennes. Il a cherché à *construire un vaste ensemble organique qui comprît tous les chefs-d'œuvre de tous les temps* et permit de les placer dans une perspective où l'on pût les juger et les aimer à la fois dans ce qu'ils ont de grand, d'unique et d'universel.

LE PLEIN ET LE VIDE

I

PRÉSENCE ET AFFABULATION

Solger reproche à Kant d'avoir transposé sur le plan critique ce que lui-même décrit dans le langage d'une théophanie. Il veut faire dire à Fichte le contraire de ce que Fichte a pensé. Il ne trouve chez Schelling qu'un essai malheureux pour expliquer une thèse juste en soi. D'autre part, lorsqu'il passe des philosophes aux écrivains et examine les chefs-d'œuvre de la littérature ou l'art de tous les temps, quand il parle du romantisme et du classicisme, il fait preuve au contraire d'un grand souci d'impartialité et s'érige en arbitre bien veillant à toutes les parties.

Autrement dit, il demeure avec les philosophes dans ce que nous avons appelé le règne du Non, tandis qu'il se place délibérément, dans celui du Oui pour juger les artistes.

La raison de cette contradiction nous aidera à mieux comprendre ce qui, nous semble-t-il, est le centre et l'essence de sa doctrine.

Solger entend réfuter les systèmes philosophiques en tant qu'ils se donnent pour l'expression adéquate de la vérité. Il veut montrer que, sur le plan où ils se placent et aussi longtemps qu'ils n'auront pas introduit la notion d'une connaissance d'ordre supérieur au raisonnement, ils ne pourront que se perdre dans « les contradictions de l'intelligence vulgaire ». Les artistes au contraire qui n'ont pas cette outrecuidance théorique méritent d'être jugés sans esprit de négation.

Dans les trois chapitres sur Kant, Fichte et Schelling on a pu remarquer que nous avons été pour ainsi dire plus solgérien que Solger en montrant que toute critique était vaine si l'on n'admettait pas le même système de coordonnées et l'on pourrait aller jusqu'à conclure que, dans le cas contraire, toute critique ne porterait plus que sur l'appréciation de la virtuosité dialectique.

Or c'est précisément ce qui nous paraît être la pensée profonde de Solger. Tout en expliquant avec une satisfaction maligne dans quelles contradictions inextricables le raisonnement nous entraîne, Solger pense pourtant, et il le dit expressément — que ces philosophies qu'il critique sont « des philosophies vraies ». C'est ce pluriel même qui est intéressant. Il y a des philosophies vraies en grand nombre et aucune ne l'est. Ce n'est point à dire que chacune soit vraie partiellement et que la vérité nous soit livrée par fragments qu'un sage éclectisme concilierait. Bien au contraire, la révélation est une, elle est un absolu en soi. Le vrai comme le beau, le bien, le sacré est une étincelle divine où le feu est déjà, dans sa nature indivisible. Mais *ce qui est faux, c'est le raisonnement qui se donne pour l'idée, le système qui prétend avoir capté et immobilisé la présence*. Le feu dévore ou s'évanouit, et quand nous considérons la matière qui doit s'embraser, rien en elle n'annonce la nature de la flamme. Rien non plus n'y demeure dans les cendres. L'entendement s'attache à l'expression figurée de la pensée et y découvre toujours des incompatibilités. L'idée au contraire est supérieure à l'intellect car elle peut seule donner un sens à ses constructions : elle recrée l'expression, concilie par des liens internes et spontanés ce qui paraissait incompatible quand l'agencement n'est vu que du dehors : elle substitue le positif au négatif, le oui au non, le plein au vide. C'est ce retournement grâce auquel tout change d'aspect qui est la révélation, l'instance nouvelle annoncée en termes lyriques par la vision d'Adalbert.

Les critiques de Kant, Fichte, Schelling prennent place dans l'exposé de Solger avant que ne nous ait été montrée la nécessité de ce changement de plan, de cette « extase » et pour nous faire sentir cette nécessité. Elles garderont d'ailleurs leur validité aux yeux de Solger mais dans la mesure où le philosophe prétend avoir donné une expression définitive de l'idée qui l'anime et dans cette mesure seulement.

L'important pour lui est de faire apparaître d'abord l'opposition des deux règnes, celui de l'idée et celui de l'entendement.

L'un porte en soi son unité, l'autre, considéré isolément, se perd dans l'émiettement et le contradictoire. Aussi bien les discussions dont nous avons plus haut suivi et caractérisé le cours nous ont chaque fois conduit en un point où il devenait manifeste que les contradicteurs ne parlaient pas la même langue : tantôt le sens variait derrière la façade immuable de la même expression verbale, tantôt les pensées s'affrontaient en deux affirmations contraires où l'un des interlocuteurs voyait du plein, tandis que l'autre déplorait de n'y trouver que du vide.

Or c'est précisément là que réside un fait primordial et essentiel dont Solger, nous semble-t-il, a vu et décrit l'importance : un fait intérieur qui est à la base non seulement de l'esthétique mais encore de toute philosophie, en tant que la philosophie est façon de *sentir* l'univers. Ce fait intérieur, originel et générateur de tout le reste, Solger l'appelle la révélation, l'idée : disons qu'il est adhésion, option, le *oui dit à une présence*. Il n'est pas conditionné par la rigueur dialectique, il est affirmation, thèse absolue qui se pose d'autorité ou d'instinct pour *créer ensuite un contexte à sa convenance*.

Il y a dans les *Dialogues philosophiques* un passage où s'exprime de façon précise l'identité profonde de pensées en apparence contradictoires. Théodore discute avec Erwin de la philosophie et de la religion. Ils ne peuvent s'entendre et — comme de coutume — ils viennent demander conseil à Adalbert. Celui-ci leur montrera tout à l'heure que la vraie philosophie n'est autre que la vraie religion. Erwin remarque cependant dès l'abord que leur dissentiment lui semble artificiel et il s'étonne de trouver à la réflexion tant de dissemblances dans la similitude. Lorsque nous vivons ensemble, dit-il, nous avons conscience d'être d'accord ; nous pensons, nous sentons « comme une seule et même âme, on dirait que « nous sommes les rameaux d'un même arbre », nourris de la même sève. Mais dès que nous formulons notre sentiment, dès que nous cherchons à y mettre l'ordre et la logique, à l'exprimer dans un système de notions, nous ne pouvons plus nous entendre (1).

C'est que le raisonnement ne suffit pas à créer l'intelligence de l'idée, il y aide sans doute, mais toujours comme un travail d'approche car il faudra ensuite faire un « bond », un « saut ». Bien plus, dans nombre de cas, il devient un fauteur de que-

(1) P. 187.

relle entre ceux qui se sentaient pourtant en communion d'esprit. Voyez Théodore et Erwin. Des pensées que l'on croyait semblables ne se reconnaissent plus dès qu'elles ont choisi le vêtement conceptuel par lequel elles voulaient précisément se faire comprendre. Il y a là une double donnée : d'une part l'absolu de l'idée, l'adhésion à une présence, et d'autre part le relatif de toute expression. Entre les deux il y a un problème que Solger n'a pas résolu et qu'il n'a même pas formulé nettement : le problème de la communicabilité. On a en effet trop facilement, nous voudrions dire trop légèrement, identifié le beau pour l'artiste et le beau pour l'esthète, l'œuvre telle qu'elle s'offre à la contemplation et telle qu'elle est pour son créateur. Cette même dualité existe aussi — on vient de le voir — dans la pensée théorique, elle s'y pose même d'une façon plus aiguë, parce que l'affabulation y affirme un rôle conducteur qui semble se donner comme nécessaire et suffisant.

Il n'en reste pas moins que Solger a fait graviter toute sa doctrine autour de cette idée de révélation ou de connaissance supérieure à l'entendement, de cet absolu qui se manifeste et en même temps s'anéantit parce qu'il ne peut s'exprimer qu'en acceptant des liens, c'est-à-dire en s'immolant. La « connaissance vulgaire » est celle qui joue avec des concepts, les relie et les enchaîne. C'est la connaissance de l'entendement. Bien que Solger ne le dise pas, on serait fidèle à son esprit, en disant que, dans cette sorte de connaissance, les sceptiques et les sophistes sont passés maîtres. La « connaissance supérieure » ou l'idée, ou ce que nous préférons nommer la « Présence » découvre des liens plus profonds, une unité vivante qui réalise sans effort et d'un coup « l'union du général et du particulier ». L'entendement peut s'exercer sur son propre plan et y déployer sa virtuosité dialectique. Il créera des agencements qui auront toute l'apparence de la cohésion, aussi bien dans le sophisme que dans la vérité. Bien plus, tout système quel qu'il soit, fût-il l'une de ces « philosophies vraies » dont parle Solger, ne signifie plus rien dès qu'il cesse d'être repensé et recréé dans *l'activité vivante de son idée*.

Inversement l'idée peut être présente à certains esprits sans son affabulation conceptuelle. Et, quand elle cherche à se vêtir pour s'exprimer par les voies de la pensée dialectique, elle se heurte à des contradictions qu'elle n'a pas voulues : elle se trouve aux prises avec des difficultés qui lui paraissent venir du dehors et créer injustement des obstacles artificiels,

car elle ne cesse pas de se sentir elle-même intacte dans toute sa consistance intérieure.

Or, notons le bien, il ne s'agit pas seulement ici d'une différence entre la *ratio ratiocinans* et la *ratio intuitiva*, dont l'une ramasserait dans une vision immédiate et simultanée ce que l'autre déroule en une succession progressive : parmi ces principes de groupement, ces perspectives qui portent l'unité dans la multiplicité, ces foyers de synthèse, il en est qui paraissent vains, d'autres qui sont comme chargés d'une plénitude spirituelle. Ceux-là sont accueillis comme des « formes vides », de « pures abstractions », et ceux-ci comme une « révélation », une lumière intérieure, une « présence divine ». C'est cette distinction fondamentale entre l'affabulation (qui peut être ou paraître vide) et la présence (qui est sentie comme le plein, existe en dehors de l'affabulation et se sent toujours trahie par elle) qui constitue, à notre sens, le fond de la doctrine de Solger.

II

CRITIQUE DE L'EXPOSÉ DE HARTMANN

Hartmann, dans son histoire de l'esthétique où l'on trouve d'ordinaire tant d'idées précises et de jugements fondés, a consacré un chapitre entier à Solger, une dizaine de grandes pages compactes. C'est une des études les plus étendues qui aient paru sur ce sujet, avant le livre de Heller. C'est évidemment par elle que l'on se renseigne et s'est renseigné sur l'auteur d'*Erwin*. Or nous devons avouer que nous sommes demeuré confondu d'y trouver non seulement une interprétation de la pensée de Solger qui nous paraît hâtive et conventionnelle, mais encore des erreurs manifestes et pour ainsi dire impardonnables.

Signalons d'abord en passant, quoique ce soit singulièrement grave, que Hartmann (1), explique les termes de « bildende und sinnende Phantasie » par cette parenthèse péremptoire : « c'est-à-dire productrice et réceptrice (d. h. ; producierende und recipierende) ». A moins qu'il n'emploie ces mots dans un sens tout à fait spécial et pour des raisons que nous n'avons pas su voir, ils signifient que Solger désigne ainsi d'une part l'imagination de l'artiste créateur et d'autre part celle de l'amateur d'art qui reçoit ses impressions de l'œuvre d'autrui. Que Solger ait eu tort, comme tous les esthéticiens de son temps et la plupart des autres, d'identifier l'état d'âme de l'un et de l'autre, c'est une autre question. En fait, il ne les a jamais séparés et voit dans les deux cas une activité créatrice ou récréatrice qu'il appelle la Phantasie. Et cette distinction entre la fantaisie plastique et la fantaisie songeuse — qu'on se reporte aux développements par lesquels nous les avons décrits — n'a pas d'autre but que d'expliquer les différences que l'on remarque entre des œuvres comme les poèmes

(1) Ed. HARTMANN. *Die deutsche Aesthetik seit Kant*, I, p. 68.

homériques et la *Divine comédie*. Elle correspond aux deux directions du symbole et de l'allégorie, de la visitation et de l'aspiration.

Nous devrions donc conclure de cette méprise grossière et réellement invraisemblable, que Hartmann n'a pas lu sérieusement *Erwin*. Concluons simplement qu'il n'en a pas lu attentivement la fin et que c'est un peu à lui-même qu'il songeait lorsqu'il affirmait à propos de Schopenhauer : « Quoi qu'ils eussent paru quelques années avant l'œuvre maîtresse de Schopenhauer, les dialogues de Solger semblent n'avoir pas été connus de celui-ci ; d'ailleurs l'obscurité nébuleuse et les prétentions de Solger à parler un beau langage auraient probablement été si antipathiques à Schopenhauer qu'il n'aurait pas prêté attention au contenu du livre même s'il l'avait connu (1). »

Disons d'ailleurs à la décharge de Hartmann qu'il ne fonde ses critiques, comme son exposé, que sur *Erwin*. Il laisse de côté les *Vorlesungen* parce que leur texte n'est pas intégralement de Solger et qu'elles ont été publiées d'après des notes de cours. Quant aux autres écrits posthumes, il n'en fait pas même mention. Constatons seulement que cette documentation strictement limitée n'a pas empêché Hartmann de juger d'une façon aussi catégorique que désinvolte. Encore un indice, s'il en fallait davantage, que les philosophes trouvent tout bon à prendre, dans le règne du Non. D'ailleurs ils trouvent aussi tout bon à prendre dans le règne du Oui, pourvu qu'il s'agisse d'enrichir leur propre domaine.

Hartmann remarque justement que Solger voulait échapper à « l'idéalisme abstrait » de Schelling. Il insiste avec raison sur l'intention de Solger de conserver à la beauté son caractère concret et individuel : « il combat résolument depuis le début jusqu'à la fin de ses entretiens la conception d'après laquelle les idées du beau naturel et du beau historique planeraient au-dessus de la réalité et seraient, d'après sa définition de ce mot, un idéal ». Mais ce n'aurait été, selon Hartmann, qu'une louable intention à laquelle Solger ne serait pas ou n'aurait pas pu demeurer fidèle. Il serait retombé, comme Schelling, dans l'abstraction, et aurait placé la vraie beauté dans un univers idéal et transcendant. C'est l'éternel reproche d'abstraction, celui que Hartmann fait à Solger, celui que Solger fit à Schelling et que Schelling fit à Winckelmann, celui que tout penseur

(1) *Ibid.*, p. 61.

fait à ses adversaires dès qu'il se ferme à la présence, et qui signifie seulement que le Non règne aux lieux et place du Oui. Et pourtant Solger avait pris la peine de s'expliquer : la beauté n'est visible que dans le particulier ; elle le transfigure en faisant apparaître l'idée, c'est-à-dire en lui donnant un sens profond, un rayonnement où s'organise le multiple et le dispersé, où tous les atomes de la vie qui existaient avant et existeront après se groupent soudain, se relient par la vertu d'une force interne et « divine ». Cette idée, cette vie supérieure, n'est pas le siège de la beauté dans un univers transcendant, car elle n'est rien pour nous qu'un terme ineffable et vide en dehors du moment où elle s'incorpore en nous. Elle est, si l'on veut, l'enthousiasme en soi qui nous est inconcevable sans le sujet qui s'exalte et l'objet de son exaltation. Dès qu'on veut l'emprisonner dans des liens purement intellectuels, on lui donne une affabulation où elle peut demeurer mais d'où elle s'échappe aussi et celui qui, ensuite, prend son affabulation pour sa présence se plaindra de n'avoir recueilli que des mots vides et « abstraits ».

Quand Hartmann affirme d'ailleurs que Solger est panthéiste à la manière de Spinoza, il commet une autre erreur. Il est vrai qu'il n'a lu ni la correspondance ni les traités posthumes. Mais il interprète les passages d'*Erwin* qu'il cite, avec une idée préconçue. Il ajoute le mot de panthéisme là où Solger ne l'a pas mis. Par exemple il écrit : « Idée et apparence, au sens panthéiste, (pantheistisch genommen) sont une seule et même réalité présente (1). » Or au passage dont la ligne ci-dessus doit être le résumé, nous lisons : « l'art véritable doit par contre être partout rempli de présence (durch Gegenwart erfüllt) et enclos par elle ; car l'action de l'entendement traite tout, l'idée et l'apparence, comme la même réalité présente (2). » Il n'est nullement question ici de panthéisme, qui est une explication métaphysique de l'univers, mais des rapports entre l'idée et le phénomène particulier. Il existe des phénomènes particuliers qui ne laissent pas transparaître l'idée et restent par là même sur le plan de l'existence dite vulgaire. Au regard de l'idée, ou de cette connaissance supérieure qui seule donne un sens (une forme, *eidos*) à la vie et la remplit d'une teneur divine, l'existence est une sorte de néant. Mais dès que la « connaissance supérieure », la révélation ou la « présence »

(1) HARTMANN, 65.

(2) E., II, 271 (K. 383).

intervient, le particulier prend une dignité éminente, accède au règne de la grâce, communie avec le général dans une union qui semblait impossible à la connaissance discursive. L'entendement dont il est question ici est l'entendement esthétique, la plus haute fonction de la fantaisie, pour qui l'idée est devenue concrète. La suite nous indique en effet que cette opération spirituelle s'accomplit comme dans le champ d'une ellipse dont les deux foyers sont pensée et réalité, la vision de l'esprit et l'objet perceptible aux sens, indissolublement liés et confondus. La présence ou la divinité est donc transcendante à l'existence vulgaire et immanente à l'existence supérieure ce qui pourrait s'expliquer également dans une certaine sorte de panthéisme et dans la croyance à un dieu personnel. En fait, nous savons par ailleurs que Solger croyait à un dieu personnel d'où nous vient toute illumination et qu'il se donna même pour chrétien dans toute l'acception du terme. Parler à son propos de « monisme » comme le fait Hartmann, n'a pas de sens. Aussi Hartmann ne peut-il s'expliquer pourquoi Solger appelle un pur néant ce qui remplit pourtant le temps et l'espace, c'est-à-dire toute la diversité des choses. « L'opposition, écrit-il, entre l'essence et l'apparence, que Solger reconnaît pour tout aussi indispensable que leur unité, devient incompréhensible et reste incompréhensible en dépit de tout ce que l'on peut tenter pour la faire mieux comprendre (1) ». « Solger se ferme toute possibilité de passage entre l'Idée et la réalité. L'idée n'est pas pour lui, comme pour Hegel, un général concret qui inclut toutes les particularités concrètes, mais un général abstrait qui exclut toutes les particularités concrètes et par là même aussi toute réalité (2) ».

Tout cela est inexact. L'idée pour Solger, ainsi que nous avons essayé de le montrer, est comme une métamorphose du réel, une transsubstantiation visible au regard de la foi et la foi n'est alors qu'une clairvoyance supérieure. L'idée en soi est comme un rayon qui ne peut manifester sa lumière et sa chaleur que si des particules de matière l'arrêtent et le réfléchissent. Nous n'en pouvons donc rien dire tant qu'elle ne tombe pas dans le champ de notre existence et de notre conscience. Mais là où elle se répand, tout prend un sens et n'existe plus que par elle : l'esprit comprend, l'âme s'exalte, la volonté se concentre, la grisaille du monde prend une couleur et la multipli-

(1) HARTMANN, 65.

(2) *Ibid.*, 66.

citée s'unifie. Hartmann prétend que Solger est amené à concevoir un autre absolu, étranger à l'idée et qu'il se met ainsi en contradiction avec son « monisme ». Et cet autre absolu serait tout simplement la diversité inexplicable du réel, c'est-à-dire le monde lui-même. C'est prêter à son adversaire un penchant excessif à la logomachie. Solger dit au passage incriminé (1) : « Nous nommons fortuit un phénomène qui ne peut absolument pas être ramené tout entier à une raison réelle ». Cela signifie dans son langage que le phénomène est fortuit quand il n'est pas touché par la lumière de l'idée, c'est-à-dire quand il poursuit sa course au fil des effets et des causes, hors de la présence spirituelle. Ce hasard est donc tout le contraire du hasard. C'est seulement le cours de l'existence « vulgaire » qui n'est pas rehaussée par la présence divine. Cela ne signifie nullement que le phénomène soit considéré comme fortuit et dégagé de tout enchaînement nécessaire. Bien au contraire, à la suite du passage cité, Solger ajoute : « Mais précisément par là même, il (le phénomène) est abandonné aux relations sans fin du particulier au particulier, c'est-à-dire à un néant dans lequel se résout nécessairement cet ensemble de relations qui se déroulent sans arrêt et ne trouvent jamais de point où un repos serait possible. Assurément dans l'observation des choses ordinaires, nous nous arrêtons à une raison proche ou lointaine, à un concept d'espèce auquel nous les subordonnons ou à une cause d'où nous les faisons dériver. Mais tout cela est insuffisant quand il s'agit des œuvres d'art dont l'être tout entier réside dans l'immédiat et l'unique. Cet immédiat et unique est donc par là même un néant en soi et pourtant aussi l'essentiel et l'éternel, parce que c'est l'idée qui l'a séparé et isolé (2). »

Ce passage ne devient intelligible que si l'on conçoit l'idée ainsi que nous avons essayé de la définir et il est conforme à tout ce que nous avons exposé de la pensée de Solger. Il ne contient nulle contradiction et n'autorise point à admettre d'autre absolu que l'idée. L'existence vulgaire, avec ses enchaînements sans fin, est le monde du relatif, ou si l'on veut le monde tout court. Il n'est un néant qu'au regard de l'idée. Ce n'est là qu'une question de dénomination. L'idée est un absolu parce qu'elle se pose d'autorité, vient d'un au delà, se révèle et change la signification de l'existence. Le terme, le

(1) E., II, 259 (K. 374).

(2) E., II, 259 (K. 375).

support qu'elle choisit pour le charger de sa présence, se trouve donc détaché de l'existence vulgaire, et échappe au déterminisme de la relativité. Parler à ce propos de monisme pour mettre Solger en contradiction avec lui-même est tout à fait arbitraire. Il n'a jamais songé à nier l'existence du monde et nous avons à plusieurs reprises constaté chez lui une sorte de réalisme et de positivisme concret. Ce qu'il appelle le néant de l'existence n'est un néant que par rapport à cette existence supérieure qui émane de l'idée et recrée pour ainsi dire *avec les mêmes choses* un monde nouveau. C'est, si l'on veut, le règne de la valeur qui se superpose au règne de la quantité. Sur le plan de la valeur, le quantitatif est un étranger, un pur néant. On peut appeler cela dualisme ou monisme, peu importe, mais on ne saurait tirer argument du nom qu'on lui donne pour remarquer ensuite qu'il ne convient plus. Le dualisme du jour et de la nuit n'est pas davantage en contradiction avec l'existence d'un seul soleil.

Ce serait pour échapper à ce « monisme abstrait » que Solger aurait eu recours à une théorie des « vaines apparences » et dénierait au monde extérieur toute vraie réalité. Les phénomènes ne seraient que des images de néant, objet d'une connaissance de genre inférieur et il devient impossible de concevoir comment ils peuvent naître s'ils ne procèdent pas de l'absolu et, s'ils en procèdent, comment ils peuvent ne pas lui être conformes. Peu importe d'ailleurs, ajoute Hartmann, le phénomène devient un pur néant, étranger à l'essence et à l'idée et la beauté qui est l'union de l'essence et de l'existence ne peut avoir son siège en lui. Pas plus qu'il ne peut y avoir de beauté dans la nature, on ne voit pas comment il y en aurait une dans l'art (1).

Cette interprétation de la pensée de Solger ne correspond véritablement à rien de ce que nous lisons dans ses œuvres. Elle suppose un monde idéal qui serait celui des Urbilder, que pourtant Solger a expressément rejeté et elle déclare impossible le passage entre ce monde idéal et le nôtre. Elle reproche en un mot à Solger ce que celui-ci objectait à Schelling. Or, si nous nous reportons au texte de l'*Erwin*, auquel Hartmann nous renvoie, nous lisons tout autre chose. La première référence (2) concerne les contradictions auxquelles on se heurte lorsque l'on entreprend d'analyser le concept

(1) HARTMANN, 67-8.

(2) E., I, 261 (K. 188).

du beau : ce sont les pages qui servent de conclusion à ce qu'Adalbert nomme la tragédie de la beauté. L'intellect, quand il analyse les concepts, incline soit vers le formalisme, soit vers le matérialisme et le beau, qui doit être une unité de l'essence et de l'existence, lui échappe. La discussion de Solger reste pour ainsi dire sur le plan d'une critique de la connaissance alors que Hartmann veut y voir une métaphysique de l'être.

Quant à la deuxième référence (1), il semble que la confusion soit encore plus grossière. Hartmann dit que « la réalité de la vie, dans sa pureté et sa vérité (*die wahre und echte Wirklichkeit des Lebens*) ne peut être représentée que par l'art, c'est-à-dire par les reproductions de l'univers idéal obtenues grâce à la fantaisie ». Or, ce passage qui fait suite dans son exposé aux difficultés que rencontre la pensée solgérienne quand elle veut expliquer la diversité des choses réelles, se rapporte à la littérature dramatique. Il s'agit de faire apparaître l'idée dans les événements de la vie quotidienne, qui, sans elle, est un néant ou si l'on veut, un chaos. Il faut que le devenir, incolore et inexistant par lui-même, prenne forme, s'organise spirituellement. Dans le drame, ce sont les idées, ou les « présences » auxquelles les individus sont sensibles et dont ils se sont faits les serviteurs, qui ramassent en des groupes hostiles la poussière éparse de la vie. Telle est la « *wahre und echte Wirklichkeit des Lebens* ». C'est pourquoi elle ne se laisse appréhender que par l'art qui sait la faire sentir dans le concret. Aussi, précise Solger, aucun art, plus que l'art dramatique, ne pénètre-t-il plus profondément dans notre existence présente, tout en la dégageant de ce qu'elle a de misérable et d'incohérent. Quand le rideau se lève sur la scène, nous avons, dit-il, le pressentiment qu'une autre voile se soulève, celui qui recouvrait le monde intérieur et semblait impénétrable.

Qu'il ne puisse d'ailleurs y avoir de beauté dans la nature, c'est une pure question de définition. Il faut que la nature participe au règne de l'idée et quand elle y participe à nos yeux, c'est que nous l'avons repensée, recrée par l'activité consciente de la fantaisie. Lorsque Solger affirme que le corps humain est le seul véritable siège de la beauté (2), il procède à la manière de Kant, bien que pour arriver à une conclusion

(1) E., II, 92 (K. 254).

(2) E., I, 204 (K. 148).

exactement contraire : il indique l'extrême pointe où sa pensée prend la forme la plus aiguë, le lieu de la réalisation la plus pure. Le corps humain est pour nous la forme où l'idée s'ajuste le mieux « parce qu'en lui, en tant qu'être particulier, l'idée peut être en même temps une âme qui lui soit tout à fait propre et qui n'appartienne absolument qu'à cette chose individuelle ». Les paysages de la nature par contre ne s'adaptent jamais aussi étroitement à l'idée selon laquelle on les pense : Il y a entre le beau de la nature et celui de l'art une distance comparable à celle que Hegel remarque entre l'art symbolique des Égyptiens et celui de l'antiquité classique grecque.

Il est donc tout à fait erroné de conclure comme le fait Hartmann : « la contradiction entre l'idée et le phénomène aussi bien dans la réalité que dans l'art, ne peut être résolue que si l'on renonce à ce qui est phénomène pour s'échapper du domaine esthétique vers un mode supérieur d'aperception du divin, c'est-à-dire vers le domaine religieux, ce qui fait sombrer la beauté parmi les autres biens de ce monde ». Pour corroborer cette sentence, Hartmann nous renvoie encore à un passage de Solger où nous trouvons en effet une image du naufrage de la beauté, mais sous la forme d'une question qui appelle une réponse négative. La réponse et la consolation nous viennent deux pages plus loin (1) « et pourtant il y a en lui (le beau) et il faut qu'il y ait en lui le passage du divin dans le terrestre et la fusion intime de l'un et de l'autre : tandis qu'est détruit ce qui est mortel, non seulement l'immortalité y substitue sa condition supérieure, mais de plus, c'est par sa destruction même qu'éclate seulement à quel point cette chose périssable ne fait absolument qu'un avec l'éternel ».

L'éternel est ici pour Solger ce qui est en dehors du temps, la valeur qui emporte notre adhésion, cette présence par laquelle les choses nous paraissent changer de nature, cet ineffable qu'il appelle le divin ou la révélation et qui n'est pas saisissable en soi, mais n'est perçu qu'avec les données de l'existence réelle. Mais du même coup cette existence réelle apparaît dans sa précarité, son insignifiance et son néant au regard de ce qu'elle peut être quand elle devient l'organe de l'idée. Il ne s'agit point de résoudre la beauté dans la religion. L'une et l'autre sont, nous l'avons vu, deux formes différentes de la présence qui se distinguent par leur mode de réalisation

(1) E., I, 257 (K. 185).

pour la conscience. La présence mystique a son support dans l'âme même, la présence esthétique l'a dans des images, mais toutes deux sont également plénitude, afflux de vie supérieure, révélation divine qui enveloppe notre existence et ne serait rien pour nous en dehors de notre monde. Aussi, la querelle que Hartmann cherche à Solger au sujet de l'unité ou de la pluralité de l'idée, de ce qu'il appelle l'idée partielle, l'idée microcosmique ou macrocosmique, n'a-t-elle, à notre avis, aucune espèce de sens. L'idée dont parle Solger peut se superposer pour ainsi dire à ce que l'on entend communément par ce terme, même pris au sens platonicien de « forme » à la fois générale et concrète : elle est une notion (dans le cas du vrai ou du bien), une image (dans le cas du beau), un sentiment (dans le cas de la vie religieuse), qui se distingue des autres parce qu'ils emportent notre adhésion, possèdent notre âme, bref s'imposent à nous comme une présence divine que nous appelons vérité, bien, beau ou émotion mystique. Ce ne sont là que quatre ramifications dont nous voyons les liens étroits, où nous sentons que la même sève circule, mais dont la souche commune serait dans une dimension extérieure à notre espace. Dès lors, la question du passage de l'un au multiple, de l'idée partielle ou de l'idée totale, de l'idée englobant l'univers ou n'en touchant qu'une partie, ne se pose pas. Le multiple existe comme monde de l'expérience et la connaissance vulgaire le prend pour objet. Mais là où une présence se révèle, la vie prend une couleur lumineuse : ce ne sont pourtant que les mêmes traits de son devenir, mais dans une autre clarté. Il est donc injuste de reprocher à Solger d'avoir gardé « la théorie platonicienne tout à fait arbitraire et trompeuse d'un partage de l'Idée en une pluralité d'idées différentes », et d'avoir ainsi rejoint « l'idéalisme abstrait » qu'il aurait voulu réfuter. L'exposé, comme la critique de Hartmann, n'est qu'une suite à peu près ininterrompue de méprises.

III

CRITIQUE DE L'INTERPRÉTATION DE HELLER

Si les pages que Hartmann a consacrées à Solger dans son histoire de l'esthétique trahissent à la fois une information insuffisante et une singulière légèreté dans l'accusation, l'exposé de Heller (1) est au contraire le travail le plus sérieux et le plus complet que nous possédions sur l'auteur de l'*Erwin*. On y trouvera, sous une forme parfois aride et rebutante, mais toujours précise, un essai de systématisation qui tend à montrer tous les aspects de la pensée de Solger.

Il ne nous semble pas cependant que Heller ait exactement compris le sens de cette philosophie de la révélation. Il voit en elle un effort pour dépasser le point de vue de l'idéalisme transcendantal, ce qui est conforme aux intentions de Solger, mais en même temps une sorte de prélude ou de pendant à la pensée hégélienne. Son principal mérite serait, d'après lui, qu'elle a cherché dans le mouvement dialectique une synthèse des deux directions de l'esprit, la positive et la négative, qui sont essentielles à toute connaissance. Cette dialectique serait la « dialectique ironique » qu'il compare à celle de Hegel en indiquant les avantages et les inconvénients respectifs des deux doctrines.

Cette interprétation mérite d'être considérée de plus près.

L'idéalisme post-kantien a gravité, comme la pensée de Kant lui-même, autour du problème de l'objet et du sujet. Comme Erdman l'avait déjà signalé, Heller fait remarquer que chacun des principaux ouvrages de Kant a été développé par l'un de ses successeurs : la *Critique de la raison pure* par Reinhold et Maimon, celle de la *Raison pratique* (avec celle de la *Raison pure*) par Fichte, et la *Critique du jugement* par Schelling. Hegel viendra ensuite et unira les trois critiques

(1) Heller : *Solgers Philosophie der ironischen Dialektik*, Berlin, 1928.

en y ajoutant même la *Religion dans les limites de la raison pure*. Ainsi furent tentées toutes les solutions logiques du problème Sujet-Objet. Il s'agissait de retrouver la racine commune, l'union des termes disjoints, On pouvait partir du sujet ou de l'objet, ou de l'union de l'un et de l'autre, ou les laisser l'un et l'autre de côté et considérer l'activité médiatrice d'une pensée. Cet « absolu » qui serait leur coïncidence profonde, on pouvait donc tenter de le saisir soit par l'action morale, soit par l'intuition esthétique, soit par la dialectique, soit enfin par un sentiment mystique et religieux.

Or, les tentatives de Fichte et de Schelling n'ont pas résolu le problème. Même, dans le cas de Fichte, si l'on admet que la Tathandlung (où le caractère du Moi ne consiste que dans la spontanéité, la liberté interne) suffise à expliquer la scission qui crée la dualité, cet acte qui n'est ni un être ni un connaître, ni un devenir, puisque toutes ces déterminations sont déjà du domaine de la disjonction, reste quelque chose d'hypothétique et d'inconcevable. Le moi absolu n'est en aucune façon le moi subjectif, que nous connaissons et devient une construction purement abstraite (1). L'objet, lui aussi, se volatilise et n'est plus qu'une tâche, un « devoir-être » et perd les caractères de la réalité. Il est limitation, négation. De plus, on ne s'explique pas que le *Sollen* devienne principe d'explication théorique et prenne le rôle de la raison théorique que Kant lui avait pourtant expressément dénié. Il faut alors le transposer sur le plan intellectuel et là même il ne peut agir qu'irrationnellement.

Les positions de la philosophie de l'Identité ne permettraient pas davantage de résoudre le même problème. Hegel avait tort, il est vrai, de reprocher à Schelling de vouloir effacer toutes les difficultés en les noyant dans une « nuit où tous les chats sont gris » car l'identité de Schelling n'est pas la négation pure et simple de toutes les différences, mais au contraire l'affirmation d'un rapport nécessaire et profond entre l'être et le connaître. Ce qui fait l'originalité de Schelling c'est d'avoir cherché à déduire la dualité sujet-objet de la perpétuelle et indissoluble alliance de la forme et de l'être. Forme et contenu sont deux notions différentes, mais cependant impensables l'une sans l'autre. C'est le même rapport qui relie sujet et objet. Le connaître est pour ainsi dire le reflet formel, l'objet le pendant réel de cette identité. L'ab-

(1) Kroner *Von Kant bis Hegel*, I, 483.

solu est au delà de cette opposition et lui est sousjacent.

Cependant ce principe d'identité peut rendre compte des concordances qui existent entre le sujet et l'objet. Mais la scission entre l'objectif et le subjectif n'en devient que plus mystérieuse. Schelling tente de l'expliquer en affirmant que la différence entre l'absolu et la réalité concrète, entre l'infini et l'univers fini, ne doit être considérée que comme une simple apparence (1) : le concret, l'individuel n'existe pas au regard de la totalité absolue « car au point de vue de la totalité absolue, elle seule existe et hors d'elle il n'y a rien » (2). N'est-ce pas dire que le subjectif et l'objectif cessent, ontologiquement, d'être égaux en droits, ce qui est en opposition avec la thèse fondamentale du système ?

Le problème des rapports du sujet et de l'objet restait donc sans solution, en dépit des efforts des philosophes. Les poètes essayèrent de le résoudre de leur côté. Mais il n'y réussirent pas mieux. Heller ne fait que citer en passant l'idéalisme magique de Novalis et insiste au contraire sur les conceptions de Frédéric Schlegel. Celles-ci sont comme un retournement de la pensée de Schelling. Pour Schelling, l'infini pénètre dans l'œuvre d'art et y prend forme. Pour Schlegel, au contraire, dans l'artiste (et tout homme participe plus ou moins de l'artiste), c'est le fini qui s'épanouit dans l'infini. Le moi individuel prend le rôle créateur du moi absolu de Fichte. « Devenir Dieu, être homme, se former — autant d'expressions qui ont le même sens (3). » L'individu doit être une « individualité infinie », un « centre de l'humanité », un « chaos infiniment plein » : « être vraiment homme, c'est être parvenu jusqu'au centre de l'humanité » (4). Telle est la « paradoxie » fondamentale. Or, point n'est besoin de l'expliquer : c'est un fait. L'irrationnel devient ainsi un principe d'explication. Le problème est résolu à la manière romantique en posant purement et simplement la solution comme thèse. L'envers subjectif de cette paradoxie de l'univers sera l'ironie, l'« agilité » de l'esprit dans une liberté sans bornes. C'est le pendant négatif de l'universalité : tout embrasser et n'être attaché à rien.

Si cette conception schlegelienne n'apporte pas de solution

(1) BRUNO, I, IV, 258.

(2) *Darstellung meines Systems*, I, IV, 130-133.

(3) MINOR, II, A. F., 262.

(4) *Ibid*, Ideen, 87.

rationnelle du problème, elle contient pourtant en germe la dialectique de l'esprit qui sera développée par Hegel. Ainsi l'idéalisme post-kantien s'achemine peu à peu vers un point de vue nouveau. Fichte a développé le « moment négatif » et cherché à construire le réel en se fondant sur le principe de l'opposition : l'être = non-A ou non-moi. Schelling s'appuie au contraire sur l'identité et c'est le principe de position qui prévaut avec lui. La philosophie de Schlegel exprime la conscience que ces deux points de vue sont incompatibles et se contredisent l'un l'autre : elle « oscille et chatoie » entre les deux. Ainsi se trouvent réunis tous les éléments d'une synthèse d'un autre ordre qui découvrirait un lien intrinsèque entre le dynamique et l'ontologique, le devoir être et le réel, la négation et la position. Ce sera le point de vue de la dialectique, celui dont Hegel montrera magistralement tous les aspects. Or, selon Heller, la philosophie de Solger présenterait, elle aussi, une conception de la dialectique du même genre, bien que tout à fait divergente.

Cette interprétation ne nous paraît pas toucher l'essentiel. « Toute la spéculation de Solger sur les concepts d'être et de non-être, écrit Heller (1), extrêmement abstraits et d'apparence scolastique, doit être considérée comme un effort pour décanter et éclairer le principe de la dialectique et comme une recherche et une tentative pour comprendre le rapport essentiel et — si important pour la dialectique — qu'il y a entre le positif et le négatif. A vrai dire, conclut Heller, malgré ses efforts Solger n'est pas parvenu, sur ce point, à toute la clarté désirable. »

En effet, toutes les explications que donne Heller dans les pages qui précèdent ne sont rien moins qu'intelligibles. C'est que le point de départ est faux. Ce n'est pas le principe de la « dialectique ironique » qui est l'idée mère de la philosophie de Solger — idée qui serait assez pauvre en vérité — elle n'est que la conséquence d'une position plus originale et que Heller n'a pas vue. La connaissance vraie, la révélation, n'est pas la somme des mouvements de la pensée après que le positif et le négatif s'y sont annulés réciproquement : elle est supérieure à son expression, elle ne se pose en elle que pour la voir aussitôt s'effondrer sous son poids et se sentir périr elle-même faute d'un support qui puisse l'accueillir. Elle est une couleur ou une lumière de la connaissance en général, un aspect de vérité (ou

(1) HELLER, 100.

de vertu, ou de beauté, ou de piété) qui se répand sur le tissu de la vie spirituelle, mais ne s'y imprègne pas. Le cheminement que suit Heller de Fichte à Schelling et à Schlegel est bien celui qui conduit à Hegel. Mais Solger reste à l'écart. L'élaboration progressive d'une méthode dialectique pour conduire à la conciliation rationnelle des aspects contradictoires de l'idée passe en deçà d'une doctrine de la révélation. La dialectique chez Solger ne permet pas de concilier les oppositions, mais de montrer à la fois l'affinité et l'incompatibilité de l'idée et de son expression. La dialectique à la façon de Hegel, c'est pour Solger un renouveau du rationalisme. « Le monde oscille entre le rationalisme et la divinisation des faits » (1). « La vraie philosophie n'a pas à expliquer, mais à voir ; elle ne doit pas abstraire les phénomènes, mais en prendre conscience comme de révélations » (2). L'essentiel est de comprendre qu'il y a bien deux genres de connaissance : le rationalisme ne voit dans la connaissance qu'une différence pour ainsi dire quantitative, aussi demeure-t-il vide et stérile. Parce qu'il nie avec raison que certaines illuminations individuelles par lesquelles des esprits fantasques croient saisir la vérité, puissent être la philosophie, il croit devoir nier aussi « qu'il y ait dans la connaissance en général une différence entre ce qui est la révélation et ce qui n'a qu'un semblant d'existence » (*ibid*, 702). Et Solger précise : « Cette façon de penser est aussi, disons-le tout bas, celle de l'école de S. qui ne fait que pratiquer une Aufklärung plus conséquente et plus pénétrante que l'autre. Par contre, c'est dans un autre genre d'erreur que tombent les philosophes plus rigoureux, parmi lesquels je compte maintenant surtout H. ; si haute que soit l'estime que j'ai pour l'étendue de ses connaissances et pour la lucidité avec laquelle il sait voir les différentes métamorphoses de la pensée, susceptibles d'être étudiées scientifiquement. Ces philosophes admettent sans doute que les plus hautes spéculations de la pensée sont d'un genre tout à fait différent de la pensée vulgaire, mais ils les tiennent, dans leur systématisation et leur généralité, pour l'unique réalité ; si bien que tout le reste, même la connaissance expérimentale, dans la mesure où elle ne se laisse pas réduire totalement aux principes, leur semble s'éparpiller en quelque chose d'illusoire et de toute façon inexistant » (3).

(1) N. S., I, 700.

(2) *Ibid.*, 701.

(3) N. S., I, 704.

Il résulte que les différences entre la dialectique chez Solger et chez Hegel ont été bien marquées par Heller, mais n'ont pas été expliquées par leur vraie raison. Pour Solger, en effet, le mouvement de la pensée, qui va de l'affirmation à la négation se déroule dans le présent même, en dehors de l'histoire. L'absolu ne se développe pas dans la réalité, les trois termes de son évolution ne sont pas des formes successives du réel : ils seraient plutôt sur une ligne verticale. L'idée descend dans l'existence et s'y détruit : la synthèse est comme la flamme qui jaillit à ce contact et disparaît aussitôt. Solger plus « dynamique » que Schelling, l'est : à un autre point de vue, beaucoup moins que Hegel. Il est aussi moins étroitement lié à l'immanence, ce qui lui permet de donner une explication du mal qui est, comme le laid, une absence qui se donne pour une présence : pour la même raison l'accidentel, le « fortuit » qui n'est pas lié intrinsèquement au développement de l'idée ne devient pas chez Solger quelque chose d'inconcevable, car la réalité n'est pas transposée intégralement dans la sphère de l'esprit. Inversement, la philosophie de Solger n'explique pas le sens de l'histoire. Celle-ci n'est qu'un éternel mouvement de flux et de reflux selon que l'idée se révèle, s'impose ou disparaît (1).

Or, ces différences s'expliquent parce que la pensée de Solger est d'un tout autre ordre. Elle ne réside pas dans une certaine conception de la dialectique, mais dans cette idée nouvelle et centrale que toute affabulation (c'est-à-dire toute dialectique, tout exposé qui se fixe dans des raisonnements abstraits, c'est-à-dire dans le langage de l'intelligence) est incommensurable à la révélation ou à la présence. Elle la détruit au moment où elle l'exprime, car elle l'engage dans un réseau indéfini et inextricable de relations qui se mettent, pour ainsi dire à vivre par elles-mêmes. Les serviteurs engagés par la pensée se révoltent contre elle et la trahissent. C'est faute d'avoir aperçu cette position que Heller reproche à Solger d'avoir échoué dans ses efforts. Non seulement cela l'entraîne à des considérations à peu près inintelligibles, mais lui fait commettre plusieurs erreurs indubitables. Il voit par exemple (2) dans la révélation solgérienne un cycle dont le point de départ serait la philosophie théorique et qui, passant par le Bien et le Beau, aboutirait à la religion qui rejoint la philosophie. Or, pour Solger,

(1) V, 156.

(2) HELLER, 79, 82, 177, 179.

il n'y a qu'une seule et même révélation : il le répète à satiété : le divin est également et tout entier présent dans ces quatre idées, qui ne sont quatre que par leur mode de passage dans la conscience individuelle. De même c'est, à notre sens, une erreur de croire que Solger a choisi le dialogue comme la meilleure méthode d'exposition, parce qu'il voulait insister sur l'importance qu'avait à ses yeux la dialectique. C'est au contraire, nous l'avons déjà remarqué, parce que l'idée formulée dans un concept n'est rien : elle ne peut vivre que dans une âme qui la sent présente en soi. Les interlocuteurs en sont les porteurs : leur dialogue est le contact de ces présences qui se révèlent d'accord dès qu'on a cessé de prendre à la lettre le langage de leurs différentes affabulations, c'est-à-dire dès que leur transposition conceptuelle n'apparaît plus que comme un symbole qui doit être interprété non pas selon la rigueur illusoire de la logique abstraite, mais en fonction de l'idée vivante qui les a créés. La dialectique n'est chez lui que la lutte de l'idée et de son expression, la tragédie de la pensée, l'alternance de l'aspiration et de la visitation, l'oscillation du symbole et de l'allégorie, de la « contemplation » et de l'« esprit », de l'« enthousiasme » et de l'« ironie ». Elle nous fait saisir ce qui se passe au lieu d'échange où idée et réalité confrontent leurs apports et les voient se détruire entre eux. Elle n'est point le centre même de sa philosophie et sous sa forme « ironique » comme le prétend Heller la « seule idée essentielle de Solger et la seule qui lui appartienne véritablement en propre » (1) : elle n'est qu'une conséquence de sa conception de l'idée ou de présence. Le va-et-vient inéluctable du symbole et de l'allégorie est une thèse seconde, conditionnée par l'autre, c'est la seule affabulation que puisse se permettre la pensée de Solger d'après laquelle toute philosophie ne peut être que « la détermination des modes de passage de l'idée à l'existence ».

Si Solger avait eu connaissance de l'exposé de Heller, il nous semble qu'il en aurait retenu la plupart des matériaux, mais qu'il les aurait différemment disposés. Il aurait montré que Fichte et Schelling avaient eu le tort de croire qu'un système de notions pouvait, si soigneusement agencé qu'il fût, retenir entre ses mailles leur vision intérieure. Bien plus, il aurait ajouté qu'il avaient alors renié l'affabulation devenue nécessairement infidèle. Il s'agit pour l'idéalisme post-kantien

(1) HELLER, 202.

de rétablir l'unité rompue entre le sujet et l'objet, ou, ce qui est une autre manière de la retrouver, de comprendre le passage ou la liaison entre les deux termes disjoints. C'est le mystère de l'absolu et celui des rapports entre l'homme et le monde, le moi et l'univers qu'il s'agit d'éclaircir. Cette recherche implique la conscience de la chute, de l'éloignement, de l'exil, l'idée du paradis perdu. Telle est la présence qui domine toute la pensée de cette époque romantique. Cette couleur affective de la pensée c'est l'angoisse et l'inquiétude, liée à la nostalgie de l'absolu. Cette nature, source d'émotions si vives, qui nous exalte et nous apaise, dont on vient de découvrir la puissance éternelle et toujours jeune, n'est-elle qu'une illusion de notre esprit, où demeure-t-elle, comme Kant vient de le dire, à jamais inaccessible ? Le philosophe prouve que l'intelligence est à jamais séparée de l'en-soi des choses par les cloisons de catégories et les formes de notre sensibilité. Le poète se révolte à cette idée et veut une issue à cette impasse et d'autres philosophes, qui sont aussi poètes à leur manière, viennent à son aide.

Ils cherchent d'abord les « points fixes ». En d'autres époques ils eussent pris l'évidence logique, ou l'expérience, ou les Écritures, c'est-à-dire un appui qui n'avait pas été encore miné ou submergé par le règne du Non. Or, il ne leur reste plus que le moi. Le moi est devenu l'un de ces mots ou notions talismans, qui provisoirement, créent autour d'eux une zone de sécurité et autorisent de nouvelles audaces. Les positions de la métaphysique prékantienne, le dogmatisme ontologique, qui avaient été perdues pour la philosophie, sont subrepticement reconquises à la faveur du mot talisman : le moi absolu. Fichte, comme l'a dit Erdmann (1) revient à Spinoza en remplaçant l'être par le Sollen, mais le pavillon couvre la marchandise. Le moi absolu crée son non-moi afin de donner des buts à son vouloir moral, mais ce moi usurpe son nom pour se donner accès en deçà des barrières kantienne en abusant les veilleurs. Or, les poètes qui le voient revenir ne s'y trompent pas et célèbrent le retour de l'exilé, avec d'autant moins de retenue que les apparences sont sauvées et que les lois nouvelles sont observées dans leur lettre (2). Mais le philosophe devient vite la victime du « drame de l'affabulation » ou de la « grève

(1) *Versuch einer wissenschaftlichen Geschichte der Philosophie*, 1853, III, p. 668.

(2) KRONER *Von Kant bis Hegel*, 1924, I, 483.

des serviteurs ». Nous verrons alors d'autant mieux que l'important pour lui, ce que toute âme possédée par une présence considère comme la tâche de sa vie, est de décrire sa conviction en empruntant les apparences d'une rigueur objective. Le Sollen n'est pas rationnel, il n'est pas un principe d'explication. Kant l'avait dit. Fichte l'intellectualise pourtant et la Tathandlung, servante engagée pour mettre en ordre le domicile commun du moi et non-moi, refuse de faire son office. La limitation par laquelle le moi se donnerait la possibilité de son action morale n'explique point les déterminations particulières de la réalité. Elle ne résout pas davantage le problème des rapports du moi et de l'absolu puisqu'elle le repousse à l'infini au terme de ce que Hegel appelait une « mauvaise infinité ». Alors Fichte fera appel, non plus à ce Sollen qui s'avère incapable, mais à un être divin : par un reste de scrupule criticiste et pour ne pas rejeter le talisman tout entier, le Ich deviendra le Sich et cette substance divine le Insich-sein. La raison prendra une teneur mystique où se trouveront fondus l'esprit et la vie et s'appellera la « lumière ». L'action morale abandonnera son rôle directeur pour le céder à la religion. Quant au problème de la réalité, dans ses déterminations particulières, on admettra qu'il est insoluble rationnellement : *projectio per hictum irrationalen* (1). Ainsi les affabulations se succèdent et s'effondrent autour de la présence qui demeure : il y a un absolu et la voie qui nous y mène n'est pas coupée par un abîme.

Pour Schelling le problème est le même : il s'agit de prouver l'unité de l'être et du connaître. Schelling en posera l'identité : son principe d'identité marque la corrélation nécessaire de l'être et du connaître par laquelle il est impossible de s'imaginer une forme sans contenu ou un contenu sans forme. Le sujet serait l'une des extrémités de l'aimant, l'objet l'autre, l'identité l'aimant tout entier, l'indifférence des deux la ligne d'indifférence médiane. L'absolu n'est donc ni sujet ni objet, mais l'un et l'autre, la condition de tous les deux (2).

Cette assimilation fournit l'idée tactique, le point de départ des évolutions. La conception organique de l'œuvre d'art qui est aussi la conscience de l'indivisibilité de la forme et du contenu dans toute création géniale (alors que la médiocrité laborieuse fabrique et construit par adjonctions) fournira l'exemple tangible ; enfin les découvertes surprenantes de

(1) HELLER, *op. cit.*, 39.

(2) SCHELLING, I, VI, 146.

sciences nouvelles, le galvanisme, le magnétisme, l'électricité permettront de s'autoriser d'elles pour accréditer de vastes anticipations.

Mais là encore survient la grève des serviteurs. L'absolu a bien été reconquis (ou n'était-ce que son ombre ?), mais l'identité n'explique pas pourquoi elle se scinde ; elle ne nous fait pas davantage comprendre comment l'absolu se transforme en la réalité concrète. Schelling alors, comme Fichte abandonne ses positions initiales : dès le Bruno nous voyons s'annoncer le point de vue « supérieur » : la possibilité de la scission est pré-déterminée dans l'absolu, quant à la réalité de l'existence scindée, elle n'est que dans cette même existence (1). Plus tard dans *Philosophie und Religion* il sera dit que l'absolu, ou Dieu est tout unité : en lui point d'oppositions. La connaissance de soi ne crée pas plus de scission que la contemplation dans un miroir ne divise un objet. Or cette contemplation est la production des idées, en esprit, hors du réel, la *natura naturans*. Quant à la *natura naturata*, nous n'y parvenons, comme chez Fichte, que par un saut dans l'irrationnel : l'origine de la réalité concrète n'a pas son explication dans un rapport déterminable à la réalité divine, mais au contraire dans une projection hors de celle-ci, dans une chute (2). Ainsi le réel est identifié à une sorte de néant ou d'existence mineure ce qui n'est point si grave car nous savons bien, en ouvrant simplement les yeux, qu'il n'est pas détruit. Mais en revanche cela nous permet de croire à une réalité plus éminente, précisément celle que nous avons craint de voir se dissiper en nuages. Là encore la présence était d'ordre religieux. L'affabulation tente de la justifier dialectiquement et dès qu'elle s'avère impuissante, la présence qui mène le jeu la renverse, ou la supprime par un coup de force.

F. Schlegel lui aussi entend rappeler l'absolu de son exil. Il procède à la manière de Schelling, mais son point d'attache et de départ sera dans l'individu, dans le moi empirique qui d'ailleurs bénéficiera par la vertu des mots du prestige et de la puissance du moi-talisman. Schelling, plus spéculatif et dialecticien, a choisi pour point fixe le principe d'identité, Schlegel plus artiste et impulsif, choisit la conscience individuelle. Le chemin sera donc inverse. Schelling devait faire sortir la réalité de l'absolu, Schlegel fera sortir l'absolu du réel. L'acti-

(2) *Ibid.*, I, IV, 249.

(1) SCHELLING, I, VI, 28.

vité intérieure de l'artiste nous fait comprendre comment le fini s'élève jusqu'à l'infini. Toute idée dont l'individu est possédé est de l'absolu. Il faut s'y abandonner dans le pur règne du oui. La critique systématique est une maladie intellectuelle qui rend l'esprit aveugle. Le vrai est dans tout jaillissement spontané. Aussi l'affabulation prendra-t-elle chez Schlegel la forme de l'aphorisme. Le centre est en nous, tout ce qui s'en épanche est authentique (1). Et la conscience de cette « agilité » par laquelle nous puisons dans l'authentique, mais savons que tous les vases où se recueille le liquide précieux sont également fragiles et ne peuvent lui donner que des formes arbitraires, contraires les unes aux autres et « paradoxales », c'est ce qu'est l'identité dans celle de Schelling. Le moi se pose et se décompose pour qu'en lui l'infini devienne réel (2). Mais là encore apparaît la grève des serviteurs. Cette infinité est une « mauvaise infinité », la ligne est sans fin et la poursuite de l'absolu nous mène dans une immensité où notre soif s'exaspère. La nappe souterraine est bien partout où nous marchons, mais elle reste séparée de nous par le sol même de notre vie où elle n'apparaît que dans des mirages. Schlegel, lui aussi changera l'affabulation et demandera à la religion de *poser* cet absolu que l'entendement n'a pu *déduire*. Encore une fois, c'est la présence qui reste victorieuse : la réalité philosophique est la vision individuelle, l'important n'est pas dans la démonstration du philosophe, mais dans ce qu'il a voulu démontrer.

(1) F. SCHLEGEL, A. F., 441.

(2) Cf. HELLER, 52, et ERDMANN, 111, I, 695.

IV

SOLGER OU LA PHILOSOPHIE DE LA PRÉSENCE PURE

Telle est bien la pensée profonde de Solger. Lorsque Julius, qui donne son nom à deux des *Dialogues philosophiques*, avance que la Philosophie doit formuler les lois selon lesquelles il est possible de connaître des objets et de les relier par des rapports logiques, Adalbert, qui reste toujours le porte-paroles de l'auteur, objecte que, dans ce cas, elle n'aurait peut-être pas toute l'utilité qu'on est en droit d'exiger d'elle. Sans prononcer le nom de Kant, les interlocuteurs font alors la critique du kantisme. « Le général en tant que général ne décide en rien du particulier en tant que particulier » (1) ; c'est une erreur de séparer la forme et le contenu, de mettre d'un côté notre pouvoir de connaître et de l'autre les objets et leurs caractères propres. Qui nous garantit d'ailleurs que la fonction reliante ne s'est pas formée par habitude et une certaine expérience ? Dès lors, il n'y aurait plus de science au sens où on l'entend, mais des recherches expérimentales, pour savoir ce que nos procédés recèlent d'inconscient. Bien plus, en admettant même que l'on pût avoir une connaissance de ce qui est purement général dans notre esprit et des liens qui unissent nos concepts, cela n'aurait aucune influence sur notre façon particulière de pensée, alors qu'on est précisément en droit d'exiger de la philosophie qu'elle ait une action.

Que Solger soit ici injuste pour Kant et refuse de le comprendre, comme il voulait et doit l'être, nous l'avons déjà dit. Aussi bien ce qui nous importe, c'est de comprendre Solger quand il donne au mot Philosophie un centre et une loi interne tout différents de ceux que Kant lui avait donnés.

(1) P. 272.

A son sens, la philosophie critique ou connaissance des formes de notre esprit demeure purement formelle et ses lois ne cadrent jamais totalement avec la matière donnée : elles laissent précisément de côté la particularité même qui seule compte. Pour passer de la forme au particulier, il faut imaginer un passage grâce à un moyen terme qui sera la forme issue des comparaisons particulières (1), le mot de Schématisme n'est pas prononcé. Mais on n'a recours à ces artifices que parce que l'on considère les lois de la pensée et la matière des perceptions comme des choses extérieures « à peu près comme deux liquides différents qui se mélangeraient ». Or, le principe de contradiction, par exemple, ne nous dit nullement *comment* la nature relie ses phénomènes et cette connaissance générale n'a aucune influence sur la connaissance particulière qui seule importe. Bien plus, l'expérience nous apprend même que ce qui paraît aujourd'hui contradictoire cessera de l'être demain. « Ce qui semblait hier tout à fait absurde et impossible, est aujourd'hui reconnu comme une loi. » Ce principe montre certaines incompatibilités et cela suffit, tant qu'il nous les montre.

La philosophie ne doit donc pas être la science de la connaissance formelle. Est-ce à dire qu'elle doive, au rebours de ce qu'affirmait Kant, nous déceler l'être lui-même derrière les apparences ? Pas davantage, car elle ne nous le montrerait que sous une apparence nouvelle et le même problème se poserait (2). Il ne faut pas lui demander « de nous livrer des perceptions qui contiendraient en même temps quelque chose qui, peut-être, ne peut jamais être perçu ». Ce serait en effet mêler deux ordres de connaissance et chercher « l'explication là où cesse le domaine de l'explicable, car expliquer c'est ramener à des lois qui règlent l'enchaînement des phénomènes. Ceux qui attendent de la philosophie qu'elle nous montre l'essence interne du monde ou lui reprochent de n'en pouvoir rien faire « rêvent quand ils parlent de l'intérieur des choses, à je ne sais quoi d'obscur qui, s'il leur était représenté, serait encore tenu par eux pour leur extérieur » (3).

De tout cela, Julius tire la juste conclusion : « je ne sais pas ce qu'est la philosophie ».

Aussitôt Adalbert de le reconforter : cet aveu est le prélude

(1) P. 270.

(2) P., p. 263.

(3) P., p. 284.

nécessaire à l'initiation. Laisse-moi, ajoute-t-il, te conduire jusqu'au « voisinage de cette connaissance que tu dois trouver toi-même et qui, pour chacun de nous, n'existe que dans la mesure où il la découvre seul » (1).

La philosophie ne doit pas substituer au monde réel un autre univers. Ici se place une diatribe contre les rêveurs, l'idéalisme magique, ceux qui veulent prendre leur essor vers un ailleurs enchanté. Que diraient-ils, ceux-là, si on les mettait ensuite simplement face à face avec la « vérité nue » ? Elle leur apparaîtrait « schal und alltäglich », car ils sont habitués à s'entendre promettre « tantôt un renversement complet de toutes les notions, tantôt une nouvelle ère du monde, tantôt d'autres merveilles du même genre » (2). Cependant, le cours du monde ne change pas pour cela. Renonçons plutôt « à laisser voleter de tous côtés une imagination débordante et vaine » et contentons-nous « uniquement de ces matériaux réels et actuels que Dieu ou le sort nous offre ». Le régime de la philosophie exige qu'elle se nourrisse strictement de réalités et n'absorbe ni songes ni mensonges : sinon elle sera prise de faiblesses et de vertiges que beaucoup d'hommes d'aujourd'hui appellent l'enthousiasme » (3). Notre tâche est de saisir le réel et le donné dans toute leur signification profonde. Sachons clairement « que l'on pénétrera d'autant plus loin dans la vraie profondeur des choses que l'on maintiendra ses pensées plus intimement liées à la réalité et que l'on aura mieux dégagée celle-ci dans sa pureté, grâce à elle-même sans faire intervenir des tendances, des inclinations, et des désirs exclusifs et bornés » (4).

Le véritable objet de la philosophie est de saisir l'âme de nos pensées, la substance spirituelle de notre vie qui s'exprime dans des formes aussitôt caduques et sait en créer de toujours nouvelles. Ce qui, depuis que les hommes connaissent leur histoire a secoué et entraîné les peuples ; ce que l'humanité rêve comme la puissance actuelle qui détermine son vouloir et ses réussites : la nécessité interne qui commande aux consciences, ce qui se découvre à l'artiste comme l'être vivant, ce qui crée dans un État le sens de la communauté en réalisant cette union miraculeuse qui fait coïncider l'intérêt de chacun

(1) P., p. 293.

(2) P., p. 297.

(3) P., p. 298.

(4) P., p. *Ibid.*

et celui de tous, voilà ce que la philosophie doit dégager sans en confondre la teneur avec aucune notion vide, aucune impression fortuite, aucun fantôme de l'imagination (1).

Erwin, qui avait pris part aux quatre dialogues sur la Beauté avait, dès le début de ces nouvelles discussions, indiqué où l'on devait en venir : il me semble, avait-il dit (2), que la philosophie doit être « une connaissance qui se transforme en toutes les autres, reste cependant identique et sait qu'elle est partout la même ». En ce sens, elle saisit l'être, mais ne l'explique pas, elle appréhende ce qui prend le phénomène pour vêtement, ce qui transparait en lui et loin d'être construit par aucun système s'en crée un pour se manifester. Elle n'est point une construction, un édifice formé avec des matériaux empruntés au monde phénoménal — et une relation logique est déjà insérée par quelque côté dans le phénomène — mais la conscience d'une réalité interne, d'une force qui aimante la vie et en oriente la poussière, supérieure aux contradictions de l'intellect, une affirmation, une foi, bref l'Idée qui préside au devenir et lui impose sa forme. Cela, elle l'est dans tous les domaines et sa différenciation ne provient que de la multiplicité des aspects réels. C'est l'unité qui se divise dans le prisme de l'existence. Que serait la religion si elle n'était que des raisonnements sur l'existence de dieu ? Dieu ne serait plus Dieu, s'il pouvait être déduit : il est un fait intérieur. Que serait le Bien s'il était ramené à quelque principe autre que lui même ? Il n'existerait plus. Lui aussi est un fait intérieur. La foi appréhende Dieu, la conscience appréhende le Bien, comme la fantaisie artistique appréhende le Beau. La « connaissance supérieure » ne porte pas au delà du réel, mais lui donne un potentiel nouveau, une dignité, une unité aussi qu'il n'a point pour l'intelligence quotidienne, prisonnière des phénomènes et de la trame sans fin de relations par lesquelles ils se nouent les uns aux autres.

Telle est donc la façon dont il convient, nous semble-t-il, de comprendre ce terme d'Idée, si souvent employé par Solger et qui a prêté à de multiples confusions. Tantôt on y voit un mot vague qui sert de refuge dans les cas difficiles, grâce à une teneur mystique dont il serait chargé : tantôt on l'oppose au concept pour le douer des attributs contradictoires du réel et du général. L'idée, Solger la répète souvent, est

(1) P., p. 299.

(2) P., p. 199.

l'unité indivisible de la forme et du contenu, la façon dont s'unissent indissolublement le général et le particulier. C'est par elle que nous échappons soit au formalisme, soit au matérialisme, parce qu'en elle l'un et l'autre, ne font qu'un. On oublie trop aisément que c'est le terme d'*eidos* que nous avons ainsi transposé dans nos langues. L'informe, comme le chaos pur, est impensable, et l'idée se manifeste à tous les degrés de la connaissance réfléchie. Lorsque Heine plaisante : « mon tailleur dit qu'il y a quelques bonnes idées dans ce costume » et déclare que selon sa blanchisseuse une idée « c'est toutes les bêtises que le pasteur met dans la tête de sa fille », il n'a pas tort. L'idée n'est pas une notion abstraite, mais une perspective. Comme la perspective, elle suppose à la fois la forme générale qui est la disposition immanente de certains rapports et en même temps toute la réalité éparse dans le champ visuel. Elle est tout principe d'organisation spirituelle, à quelque niveau que ce soit. Plus son domaine s'élargit, plus elle s'élève et s'enrichit. Elle peut devenir la loi d'une existence tout entière, l'idéal auquel se dévouent les individus et les peuples.

On comprend dès lors sans difficulté pourquoi Solger dit de toutes les manières que l'idée s'anéantit au contact du réel, le transfigure un instant tout en s'évanouissant avec lui dans une destruction mutuelle. Elle n'est soi-même que force agissante, la levure de nos actes, l'âme qui les inspire : chacune de ses interventions porte son signe au moment où elle se produit, mais l'instant d'après, c'est à peine s'il reste d'elle une sorte de reflet qui fuit à la dérive, au fil du devenir. Tout est toujours à refaire par une création continue liée à un perpétuel évanouissement. « La connaissance de ce qu'il y a d'essentiel dans notre existence, est, à son plus haut degré, exactement identique à la conviction absolue que cette existence n'est que néant (1). » Elle n'est que néant parce que tout ce qu'elle peut contenir d'essentiel ne lui vient pas d'elle-même, parce qu'elle peut être vécue d'un bout à l'autre d'une manière animale et végétative, parce que l'homme, fût-il devenu possesseur et artisan de techniques raffinées, peut les appliquer comme le rameur fait avancer la galère sans savoir où elle le conduit. Tel est le domaine de la connaissance vulgaire où la vie tout entière peut se mouvoir dans le cheminement des effets et des causes. Mais, d'autre part l'idée qui nous inspire est comme une direction, une couleur, un climat

(1) N. S., II, 3 31.

de pensée qui requiert des déterminations particulières pour se manifester, mais ne s'identifie jamais à elles : tel un rayon de lumière, invisible dans le vide trace son faisceau sur les grains de poussière qui flottaient avant lui dans ce coin de l'espace et poursuivront leur morne voyage après qu'il se sera éteint. Bien plus, quand l'idée se mêle aux phénomènes, non seulement elle se divise comme nous l'avons noté selon les différents domaines de l'activité humaine, mais encore, en se matérialisant pour ainsi dire, elle s'immobilise dans le fini d'une expression qui, sitôt formée, n'est plus au regard de la vie supérieure, qu'un souvenir. Ainsi l'idéal et le réel sont inséparables, parce que la vraie philosophie est dans l'en-deçà du monde et non dans un au-delà de songes, mais ils ne peuvent se concilier que l'instant d'un éclair après lequel le phénomène retombera dans le néant de sa vie relative et l'idée se retrouvera en quête de nouveaux et d'aussi fragiles messagers. Au moment de cet éclair et dans la chaleur du rayon divin, le phénomène porte le rayonnement de la pensée, mais il s'anéantit en lui, n'étant plus que le support fortuit et bientôt délaissé. En cette minute fuyante de la révélation, — il faut un terme aussi général pour embrasser à la fois tous les domaines où affleure la vie profonde —, nous reconnaissons que l'être d'une chose « n'existe véritablement que par la présence en lui de cet être éternel et vrai » (1). Aussi peut-on dire que le monde n'existe dans son authenticité profonde que pour le philosophe, c'est-à-dire pour celui qui le voit, le sent, le revit dans le règne de l'idée, qui perçoit dans chaque chose particulière la présence suprême : alors « la forme temporelle et fortuite des apparences se résorbe et s'anéantit tout entière, tandis que s'y substitue l'essence vraie et éternelle » (1).

Ainsi donc toute philosophie est la conscience réfléchie de cette lumière intérieure. Elle se fixe dans un système et se voue du même coup à la caducité du fini, mais son être ne doit pas se laisser confondre avec le décor qu'il a choisi pour y vivre. En ce sens tous les systèmes sont faux et sont vrais à la fois, comme la vie est immortelle et tout organisme vivant voué à la mort. Il y a dans les *Dialogues philosophiques*, un passage que l'on attendait parce que l'œuvre entière de Solger l'appelait, mais que l'on est heureux de trouver aussi

(1) P., p. 310.

(1) *Ibid.*

net et indubitable. C'est le rêve symbolique raconté par Adalbert. Il n'est pas sans beauté et peut être considéré comme le nœud de toute la doctrine.

J'étais, nous dit en substance Adalbert, sur un champ immense, si grand que sa pente semblait montrer à mes yeux une partie de la rotondité de la terre. J'y voyais grouiller des formes humaines, agitées par la lutte et l'inquiétude. Chacun de ces êtres cherchait un point fixe où il pourrait se rattacher, mais la terre tournait avec lui et avec la multitude grouillante. Levant les yeux j'aperçus alors des files de tours qui sortaient d'un côté et retombaient de l'autre, entraînées par le mouvement circulaire. Au sommet de chacune d'elles était un Sage qui, un bâton à la main, indiquait d'un geste le sens du mouvement. Contre chaque tour, se pressaient des groupes plus ou moins épais qui semblaient vouloir la pousser dans la direction de sa marche et ne paraissaient pas sentir que c'était le sol qui bougeait avec eux.

Alors j'interrogeai l'un de ces hommes qui me répondit : nous venons de l'extrême occident où notre maître a découvert le mouvement qui nous pousse et l'a réduit en sa puissance. Il ordonne d'aller vers l'orient et il faut pousser ferme car son adversaire des antipodes, dans son aveuglement, veut précisément le contraire. C'est peut-être, hasardai-je, la même chose qui est l'occident pour vous et l'orient pour lui. A cela, il me répondit : il se pourrait si le commencement absolu n'était pas chez nous qui l'avons découvert.

Ici, nous passons à une deuxième phase du rêve. Je vis une faible étincelle, poursuit le narrateur, qui semblait m'appeler ; je la suivis et me trouvai bientôt dans une région plus élevée et comme extérieure à l'autre. De là on distinguait encore mieux la rotation générale. Les foules se confondaient et couraient toutes dans le même sens. Soudain pourtant, ces mêmes foules se mirent à courir dans le sens inverse, au rebours du mouvement du sol. Elles étaient fébriles et angoissées. Chacun tentait de dépasser l'autre. Dans les airs, on ne distinguait plus la longue file des tours, ni les sages qui veillaient à leur sommet, mais des nuages d'une grande tempête. En dépit de leurs efforts les foules ne bougeaient pas de place car les deux mouvements se neutralisaient. Puis tout se pulvérisa et les hommes s'évanouirent comme des ombres dans la nuit d'orage.

Troisième phase. Cherchant moi-même un point d'appui, je me raccrochai à mon étincelle. J'eus d'abord quelque peine,

puis il me devint de plus en plus facile de la suivre et elle me mena non plus vers les hauteurs, mais vers les profondeurs et comme vers le centre. L'étincelle m'apparut alors comme un grand rayon allant de ce centre vers la circonférence. Et des milliers d'autres rayons passaient à côté de moi. Je vis que chacun d'eux aboutissait à l'une de ces formes humaines qui s'agitaient à la surface et que j'avais vues tout d'abord. Je continuai ma marche vers les profondeurs et plus j'approchais du centre, moins le mouvement devenait sensible.

Quatrième phase. Dans ces parages du centre je découvris aussi des régions habitées. Je vis une cohorte joyeuse marcher avec ensemble et d'un pas décidé, derrière un seul étendard. Elle allait plus vite que la rotation et rattrapait ainsi une autre troupe qui la précédait mais était déjà épuisée et n'avancait que lentement. Elle l'atteint, la renverse. Les uns sont tués, les autres emmenés prisonniers. Puis l'allure de la phalange victorieuse se ralentit à son tour et je voyais déjà surgir au loin celle qui bientôt en triompherait.

Sixième phase. Je me sentis pris du désir de pénétrer encore plus loin vers le centre et mon désir suffisait à me faire avancer. Je suivis alors mon rayon, en regardant autour de moi, je vis comme une rose de rayons semblables, qui s'étendaient vers l'infini. Ils étaient comme les aiguilles d'une montre, mais ils ne bougeaient pas. Cependant une douce musique emplissait mes oreilles et je sentis que j'avais toujours entendu ces harmonieux accords et que c'était la raison pour laquelle toutes les formes humaines précédemment rencontrées m'avaient parues aphones.

Septième et dernière phase. Enfin je me trouvai tout à coup transporté avec mon rayon dans les hauteurs et, au rebours de ma situation précédente tous les rayons semblaient tomber sur le sol d'un centre très élevé. « Ceci, me dis-je, est certainement la pluie de l'amour qui vient féconder les champs de l'existence. Un sentiment d'une douceur indescriptible s'empara de moi tandis que j'étais soulevé doucement, comme porté dans les airs par le jaillissement d'une fontaine. Pourquoi, dis-je à voix haute, tous ne suivent-ils pas cette lumière ? » (1)

Le sens de ce rêve symbolique n'est pas douteux : toutes les philosophies sont une expression de la vérité sous une forme périssable. Le penseur exprime ce qu'il ressent profondément et il le dit à sa manière qui est aussi celle de son temps. Nous

(1) P., p. 179.

trouvons ainsi chez Solger, à un degré de précision tout à fait remarquable, l'idée développée plus tard par Dilthey qu'il faut unir à la pénétration philosophique un certain sens de l'histoire afin de déceler les absolus individuels à travers des langages relatifs non seulement à la personne, mais à l'époque. Les philosophies vraies sont emportées par le mouvement de la vie et vont toutes dans le même sens. Ce n'est que par une illusion qu'on les croit opposées : elles gravitent autour du même centre d'où elles reçoivent leur lumière. Et cette lumière est ce que nous avons appelé l'affirmation d'une présence, le règne de l'adhésion, le règne du Oui. Là chacun reçoit son rayon émané des profondeurs divines, tandis que ceux qui se refusent à l'élan de la vie et veulent marcher à rebours se perdent dans la tempête. Inversement plus on s'éloigne de la surface, moins on reste attaché aux manifestations superficielles de l'existence, plus les divergences s'atténuent. Une plus grande cohésion règne parmi les individus qui se groupent d'enthousiasme sous un seul drapeau. Cependant chacune de ces phalanges a son heure de victoire à laquelle succède l'heure de la défaite. On les voit grandir, passer et disparaître. D'autres leur succèdent, animées de la même flamme dans des corps nouveaux, voués eux aussi à la mort. Mais celui qui embrasse tout l'horizon et voit l'origine commune de tous les rayons, voit disparaître les différences et se compenser les antagonismes apparents dans une vision où tout est harmonie.

Une telle conception de la philosophie comprend donc nettement les deux notions connexes que, sans faire appel à aucun arrière plan métaphysique, nous avons désignées par les termes de Présence et d'Affabulation. Pour Solger, il y a dans tout système d'une part quelque chose d'éternel, d'essentiel, d'authentique, qui en est comme l'inspiration, l'intensité de pensée, la teneur profonde et, d'autre part le revêtement conceptuel, l'enrobage dans un tissu de relations dialectiques, l'expression liée aux déterminations propres à des individus et à des époques.

Ce qu'il a voulu placer au centre de toute méditation philosophique c'est l'idée de plénitude, ineffable en soi car on ne peut la décrire que sous l'une des manifestations par lesquelles déjà elle se brise et se disperse, cette conscience d'une vie supérieure qui possède l'âme tout entière, fait jouer toutes ses facultés et crée un régime de pensée où l'enthousiasme se mêle à la clairvoyance, la foi à la réflexion, une illumination « divine » à la matière de l'existence vécue.

Notion vague, dira-t-on, mysticisme romantique. Moins qu'il ne semble. Car cette distinction des termes sosies, dont l'un est « authentique » et l'autre n'est qu'un imposteur, est un fait fondamental dont on n'a pas assez tenu compte. Solger a eu le mérite de montrer que tout penseur, créateur, comme toute âme religieuse ou tout homme d'action — il ne fait pas de différence puisque, nous l'avons vu, il pose l'unité essentielle de ces « révélations » — est en réalité avant tout un possédé. Il est possédé par l'idée qui l'anime et dans laquelle il sent — ici encore un terme qui doit être nécessairement vague — le vrai, l'authentique, bref ce qu'il est fondé, quant à lui, à nommer le divin. La philosophie est, répète-t-il, toute espèce d'examen de cette révélation intérieure ; elle ne peut porter que sur les manières diverses dont l'idée s'unit à l'individu, c'est-à-dire se mêle à l'existence. La philosophie « ne saisit jamais la réalité que de son propre point de vue et c'est à ce point de vue seul qu'il parvient à la connaissance, qui doit être en même temps un savoir, c'est-à-dire se résoudre en généralités. Par contre, pour le philosophe, le savoir est mort quand on ne sait pas l'estimer à sa valeur, c'est-à-dire quand on ne peut pas le transformer en une intuition de son état individuel (1) ». Tieck l'avait bien compris quand il écrivait : « chacune de vos paroles est importante pour moi... Parce que vous voulez précisément exprimer ce qui est vivant, ce qui est vécu. Nous ne savons véritablement rien de ce qui n'a pas été notre propre vie (2) ». Ce qu'il a mis au premier plan de la considération philosophique c'est l'idée de la vérité individuelle. Il n'a pas été jusqu'au relativisme de « chacun sa vérité » et n'y a même pas songé — nous dirons tout à l'heure pourquoi — mais il ne conçoit pas ce que pourrait être l'expression d'une pensée qui ne serait liée ni à un homme déterminé, ni, par cela même, à un âge de l'humanité. Ou plutôt il lui dénie toute « vérité » philosophique et n'y voit qu'une généralité vague, « un pur formalisme ». Ainsi la philosophie est « contrainte de refléter le sens de son époque (3) ». Kant a été influencé par la Révolution française, Fichte par l'Empire, et tous ceux qui s'imaginent « fonder quelque chose d'immuable pour l'éternité » sont victimes d'une illusion de leur orgueil. Cet orgueil il ne faut pas le placer dans « la forme captieuse »

(1) N. S., 600.

(2) *Ibid.*, 501.

(3) P., p. 130

d'un système, mais dans ce qui est la vérité éternelle en tout système « véritablement philosophique » (1).

*
* *

Non seulement, Solger a eu selon nous, le mérite de marquer avec force la couleur individuelle de la vérité, ce qu'il y a en elle de nécessairement incarné, de lié à une personne vivante qui traduit ensuite cet afflux de vie intérieure dans son propre langage et selon sa propre perspective, mais il a eu aussi celui, non moins important à notre sens, de *subordonner nos facultés dialectiques aux commandements de cette présence*. Le système, malgré ses apparences logiques et cette duperie ou cette illusion par laquelle il semble affirmer une cohésion qui tient toute sa force d'elle-même, est tout entier fonction des thèses absolues posées par la présence. La raison accomplit son travail de servante sur les données qui lui sont fournies d'ailleurs, par la « révélation ». Ce que Solger appelle l'intelligence vulgaire c'est celle qui travaille à vide, dans un formalisme pur où celle qui s'applique dans la vie courante et n'est pas dominée ni ordonnée par une idée. Aussi l'affabulation dialectique ne peut avoir de sens que pour celui qui saisit le centre spirituel d'où viennent les commandements qu'elle exécute. Ce centre c'est ce point autour duquel tout philosophe semble tourner toute sa vie sans pouvoir le définir dans aucune expression adéquate et d'où émanent pourtant toutes ses pensées ; c'est l'âme de chaque monade humaine qui reflète ou contient à sa manière tout l'univers. « C'est seulement la forme extérieure et l'échafaudage édifié par chaque philosophie qui sont connus de celui qui n'a pas pénétré jusqu'au point où le général vit pour soi, d'une vie bienheureuse et qui se suffit à elle-même et où ce que l'on nomme le particulier et le réel n'est purement et simplement que l'être des notions que l'on y peut lire distinctement et complètement, comme dans les lettres de leur langage (2) ». C'est donc autour de la vision individuelle que s'élabore le travail de la raison. Mais celle-ci ne porte pas en elle les points fixes qui lui sont indispensables : elle ne tisse sa trame qu'autour des données de la vision qui sont pour elle un absolu, venu d'ailleurs. « Abandonnée à elle-même, la raison ne voit la nécessité que de ce qui lui est révélé par l'amour divin et ainsi

(1) P. *Ibid.*, 131.

(2) P., p. 210.

la grâce divine nous donne la révélation de quelque chose de vivant et de présent dont la raison reconnaît la nécessité, sans pouvoir la créer elle-même (1) ».

Autrement dit la raison n'a pas de contenu, elle n'est que messagère et médiatrice ; elle trace des routes viables à l'intelligence entre des origines et des buts octroyés. C'est ici que nous saisissons à la fois la force et l'insuffisance de la doctrine solgérienne. Solger, ayant voulu, selon nous, édifier une philosophie de la Présence ne pouvait pas lui donner d'affabulation. De fait chaque fois que la discussion nous mène là où celle-ci semble devoir se définir, le dialogue tourne court, et nous n'entendons que les mots de « divin » d' « authentique » de « vrai en soi » ou le récit de quelque vision symbolique. C'est logique et Solger ne pousse consciemment tout son effort dialectique que sur les modes de passage de cette révélation à l'existence. Cela même d'ailleurs est un commencement d'affabulation qui comporte lui aussi une large part d'artifice comme on aura pu le sentir dans l'analyse que nous en avons donnée. Les modes que nous avons désignés par aspiration et visitation, ces différentes perspectives où tantôt le réel, tantôt l'idée se présente en valeur dominante, c'est du décor intellectualiste, un de ces agencements habiles par lesquels les esprits qui se disent les moins disposés à suivre « les règles du jeu » tiennent à montrer cependant qu'ils en seraient capables.

L'insuffisance de la pensée solgérienne est, il nous semble, ailleurs, dans ce qui faisait, à n'en pas douter, sa valeur inébranlable aux yeux de Solger lui-même. Elle est dans son monisme (en un sens tout différent de celui auquel croyait Hartmann). Solger érige une philosophie de la présence divine dans tout ce qui fait les formes supérieures de la pensée humaine. Or admettre qu'il s'agit *du* divin, c'est un postulat et l'une de ces « options » primordiales que Solger ne justifie pas autrement que par sa foi chrétienne. Il a montré que toute philosophie se ramenait à la conscience de l'idée, c'est-à-dire à celle d'une synthèse vivante de la pensée et de l'existence, à cette fusion soudaine, évanouissante et toujours à refaire du général et du particulier qui donne à l'individu le sentiment d'une vie supérieure, agissante et pleine, bref une participation à l'absolu divin.

Que l'individu ressente cette présence comme absolue, cela nous semble incontestable et qu'il l'appelle divine, nous n'y

(1) *Ibid.*, 240.

voyons pas d'inconvénient. Mais le philosophe qui en fait autant admet implicitement un postulat ontologique qui est celui de toute une métaphysique unitaire. En un mot Solger a décrit une doctrine de la révélation qui nous paraît tenir compte de ce fait primordial que tout système philosophique repose en dernière analyse sur des « vérités de conviction » qui sont un absolu transcendant à cette raison dont il se sert ensuite pour prendre une expression communicable. Mais en parlant *du* divin, de l'authentique, de ce qui « *wahrhaft geschieht* », de l'essence éternelle et une, il pose une thèse qu'il ne justifie pas autrement que par sa foi personnelle et ne résout que la moitié du problème. Il aurait été jusqu'au bout de sa pensée s'il avait fait une philosophie *des* révélations, quitte à se demander ensuite dans quelle mesure nous pouvions parler de monisme ou de pluralisme dans ces différentes visions de la présence.

Qu'il ait agi de la sorte cela s'explique, quant à lui, par ses convictions chrétiennes qui ne sont pas discutables quoi qu'on ait dit (1) ». Il n'y a qu'une seule vraie religion et qu'une seule philosophie vraie qui lui est identique... tu verras au moins, mon cher Abecken par tout ce que je viens de dire que la religion et en particulier la religion chrétienne est pour moi de la plus haute importance, ou pour mieux dire, est tout (2) ». Et plus loin, dans la même lettre : « le Christ est le tournant de l'histoire. Ce qui l'a précédé l'annonce, ce qui l'a suivi découle de lui ». Et ce n'est point, dans son esprit, une image ou une construction subjective : « ne prenez jamais mes paroles pour de simples mots, des ornements ou des phrases harmonieuses, mais dans leur sens vrai ». « Tout ne sera que subterfuge tant qu'on n'aura pas reconnu Dieu comme une personne et pourtant comme conscience absolue (4) ». Ou encore : « Allez votre chemin avec Dieu, (et ce n'est pas une simple formule) ». (5)

Sa foi religieuse lui fait donc admettre un ordre chrétien de l'univers : la plénitude que nous apporte la révélation est une participation à la vie supérieure qui est profondément une dans son essence. La conscience nous montre le Bien, la fantaisie créatrice la beauté, la foi la religion, l'intelligence le vrai,

(1) Cf. BURGERT, cité par HELLER.

(2) 23 janvier 1818.

(3) 10 octobre 1813.

(4) N. S., I, 604.

(5) N. S., I, 402, 454, 470, 507, 599, 602, 604, 610, 579, 631, 603, 632, 652 et II, 161.

qui sont le même absolu différemment perçu. Le passage à l'existence, les modes de l'accomplissement seuls mettent une diversité dans cette illumination. Le divin, pris comme terme synthétisant toutes les variétés d'émanation de cette vie supérieure, est une entité permanente, une essence toujours semblable à elle-même. Quant aux manières de penser qui sembleraient incompatibles avec cette révélation, Solger se bornerait à déclarer qu'elles ne sont, pas « wahrhaft », qu'elles sont le néant ou le mal, c'est-à-dire le néant qui se pose comme l'absolu. Il n'admettrait pas que le laid pût devenir le beau, le mal le bien, l'impiété la religion. Il demeure en somme sur le point de vue dogmatique d'un en-soi qui ne se diversifie que par le jeu de ses réfractions dans la multiplicité du réel.

En d'autres termes, il n'a pas été jusqu'à relativiser son absolu — en lui laissant le caractère d'absolu seulement pour la vision individuelle — : il n'a pas défini la notion de présence comme étant à *elle seule* une position absolue qui élabore son propre univers selon son propre système de coordonnées : l'amour qui élit son objet, la haine le sien, comme la joie ou la peine en le tirant d'une foule obscure et indifférente, rayon qui porte soudain une couleur vive et gratuite sur certains points de la grisaille du monde.

On doit lui savoir gré d'avoir distingué, implicitement toujours et souvent explicitement le règne du Oui et celui du Non, mais il a subi lui-même l'attraction ou la répulsion par lesquelles l'âme adhère ou se refuse, sans chercher leurs causes ou tout au moins leur processus. En cela il n'a pas agi conformément à sa propre définition de la philosophie. Il est resté prisonnier de *sa* révélation et n'a pas examiné en toute liberté le problème de *la* ou *des* révélations. C'est ainsi par exemple qu'il est presque constamment injuste pour la France : la Révolution française est bien pourtant par certains côtés essentiels une iminixtion de l'« idée » dans l'existence, une de ces visions d'un absolu qui donnent une signification à la vie et en imprègnent la substance, bref ce mélange d'enthousiasme et de réflexion qui peut posséder l'âme entière et a ainsi tout les caractères de la révélation solgérienne : or Solger n'y voit que des « lubies insensées » (1), du « pur formalisme » qui conduisent les hommes à l'opposé de ce qu'ils cherchent. Pour Napoléon, contrairement à Hegel, il n'a que des paroles méprisantes (2). Il n'a rien compris aux classiques français, et

(1) N. S., 413.

(2) N. S., I, 289, 381, 408.

Molière lui-même ne trouve pas grâce devant lui. Quant à ses contemporains de langue allemande, bien que son goût soit en général remarquablement sûr, il accable Grillparzer de ses sarcasmes. Et pourtant cette *Sapho* qu'il condamne si sévèrement a offert à des spectateurs ou des lecteurs de plusieurs époques le sentiment de la beauté.

Aussi reprendrons-nous une des remarques de Heller en la transformant : celui-ci prétend que le malheur de Solger fut qu'il parla le langage romantique sans être un romantique lui-même. Nous dirons plutôt qu'il eut l'idée d'une sorte de *phénoménologie de la valeur sans pouvoir la définir avec assez de clarté*. Les habitudes de pensée scolastique, les développements abstraits dont il voulait précisément marquer l'insuffisance ont encore une trop large place dans son œuvre et en masquent la vraie signification.

En effet, dans le dissentiment entre Théodor et Erwin, c'est par une apparence d'effort dialectique qu'Adalbert veut déceler l'unité des vues malgré la divergence des termes. De même quand Solger réfute Schelling, il entend prouver son « insuffisance dialectique » et user de la *ratio ratiocinans* jusqu'à ce qu'elle devienne *ratio intuitiva*. Il veut entraîner l'adhésion, faire saisir la « présence » par le moyen de raisonnements abstraits et d'une discussion minutieuse. En réalité, il ne peut pas y avoir progression : il y a passage brusque et saut. Schelling élabore un système autour de la notion de plénitude et Solger lui reproche de ne nous montrer que des « formes vides ». Il est impossible de les départager car Solger dit *Non* là où Schelling dit *Oui*. Solger s'en est d'ailleurs rendu compte puisqu'il lui concède qu'ils seraient d'accord sur les caractères profonds de la beauté. Mais il se trompe quand il veut remédier à cette insuffisance dialectique. La construction de Schelling est au contraire beaucoup plus poussée dans le détail et plus élaborée que celle de son contradicteur. Il s'agirait donc purement et simplement d'authentifier des symboles, de montrer qu'ils ne sont que des transpositions et ne valent rien s'ils sont détachés de l'idée qui les a créés.

Toute discussion se place dans le règne de l'absence. La raison peut en être mauvaise si les contradicteurs, comme c'est le cas pour Solger et Schelling, sont sensibles aux mêmes présences. Alors ce ne sera pas une guerre de religion, la lutte entre deux présences étrangères, mais une querelle sur la valeur respective des messagers et le poids de leurs messages. La discussion s'attache au symbole sans voir ou sans vouloir recon-

naître qu'il ne sera jamais l'idée même et elle se perd dans un tissu verbal qui n'habille plus rien. C'est exactement la conception solgérienne du laid : l'expression, vidée de l'idée et qui se donne pour l'idée.

Et cependant Solger nous avait enseigné lui-même la dualité des notions sosies dont l'une est la vraie et l'autre la fausse, bien qu'elles puissent se confondre. Quand l'œil de la fantaisie s'est ouvert sur le monde, l'un des sosies apparaît comme un dieu. Symbole, allégorie, enthousiasme, ironie, mystique prennent leur visage divin et les contradictions tout à l'heure opaques se résolvent en une poussière lumineuse.

Que s'est-il donc passé ? Un fait intérieur. Celui qui reste au dehors, ne pourra pas comprendre. Une sorte de baptême a élevé l'âme au règne de la grâce. Par la simplicité avec laquelle Solger joue du motif de la vision, il ne pouvait nous en offrir un exemple plus typique. Avant, il n'y avait que membres épars ; après, toutes les oppositions se sont fondues.

Toute pensée qui n'est pas purement sceptique gravite autour de quelques options. Ces options ne se prouvent pas : elles *se posent*. Ce sont des « thèses absolues ». Les preuves ou démonstrations dont elles s'entourent ne sont que le langage par lequel elles se décrivent, l'enrobage de la présence dans les mots — et dans les mots particuliers dont une époque donnée à l'usage.

Le langage élémentaire se réduit au oui et au non : le reste n'est que le bourgeonnement de l'un ou de l'autre. Notre vie intérieure est au delà ou en deçà du fait : elle l'interprète, elle y ajoute, elle lui donne un sens, elle le bénit ou l'abhorre. Et le fait, dès qu'il échappe à la science pour prendre place dans le règne de la valeur, s'habille de nos préférences et de nos aversions.

C'est ainsi qu'il faut entendre cette notion solgérienne de la « révélation ». La révélation de l'idée, l'adhésion à la présence, la vision d'un contenu spirituel qui hausse l'intelligence crée la croyance à la vérité et donne le sentiment du divin qui est un absolu jailli d'un au delà. Avant, tout n'était que contradictions, « formalisme abstrait ». Après, tout s'éclaire : le plein succès au vide. Le règne du oui succède au règne du non. « Je vis alors une surabondance de lumière », raconte Adalbert, mais il ajoute : je ne puis en dire que des choses très générales. Puis il reprend ce qui avait été dit, avec cette différence que là où il ne voyait que des incompatibles, il ne découvre plus qu'harmonie. Tout à l'heure, nous

étions ballotés entre le particulier et le général : tout raisonnement se heurtait à cette impossibilité que le beau ne pouvait être à la fois l'un et l'autre. Désormais, il se trouve être l'un et l'autre, par la grâce divine, et il n'y a plus de problème. L'idée « implante dans les choses et dans leur particularité même, une vie authentique, divine et éternelle, avec toute sa plénitude ». Le beau est une apparition de cette idée dans le monde. Et quand Adalbert demande comment cela se fait, l'apparition lui répond : « toi seul peux trouver la route et quand tu l'auras découverte, tu t'apercevras qu'elle a toujours été là. »

C'est purement et simplement le règne de la grâce. « Je vois, je sais, je crois, je suis désabusée. » Ainsi l'étudiant Anselme dans le *Vase d'or* ne voit plus qu'un grimoire dans les manuscrits de Lindhorst, mais il travaille dans l'exaltation et l'inconscience de son effort lorsque Serpentine vient s'asseoir à ses côtés et lui parle le langage de la poésie.

Que l'on n'accuse pas Solger de s'être tiré d'embarras à trop bon compte. Il a touché là un fait primordial. Son tort est seulement d'avoir transigé avec l'entendement et d'avoir voulu donner des démonstrations, au lieu de considérer en soi le fait du miracle, de la grâce, de l'adhésion, dans sa multiplicité d'aspects contradictoires et théoriquement égaux en droits.

Ce qu'il fallait donc dire et ce que laisse entendre le motif de la vision, c'est que toute interprétation suppose une option et que l'option est à la racine des raisonnements, non à leur terme. C'est bien en ce sens que l'esthétique serait le vestibule de la philosophie : elle nous montre à l'état pur le passage au oui, qui se fait ailleurs clandestinement à la faveur de pseudo-raisons. De la critique à la construction, il y a un retournement avoué ou voilé, un tournant magique qui n'a rien à voir avec les raisons et les démonstrations. Il n'est par exemple pas un seul développement dans les derniers dialogues de l'*Erwin* qui, dans les premiers, n'eussent été considérés comme contradictoires et insolubles : mais l'optique a changé et la volonté de synthèse s'est substituée au plaisir de dissociation. La coexistence de termes tout à l'heure ennemis n'est plus considérée comme un obstacle. On y découvre au contraire une richesse nouvelle, une cause de résonnance amplifiée, le signe d'une présence infinie qui met le tout dans l'un. L'antagonisme se mue en subordination, la dispersion en hiérarchie. Or, il n'y a pas eu de preuve, mais une adhésion.

Si l'on veut un autre exemple de ce retournement pur et simple sous figure de démonstration, qu'on relise l'introduction que Hegel écrit à son *Esthétique*. Peut-on écrire une esthétique, se demande Hegel ? L'art est-il digne d'être l'objet de méditations philosophiques ? N'est-il pas liberté, arbitraire, bon plaisir ? Le beau n'est-il pas illusion ? L'imagination ne se donne-t-elle pas cours, insaisissable et divagante ? Or, la réponse qui va être donnée à ces objections n'en sera que l'image inversée, le positif du cliché négatif. Indigne ? Insaisissable ? Non certes, est-il affirmé avec force : le monde lui-même « et en ce sens encore beaucoup plus rigoureux, n'est qu'une simple apparence et une illusion encore plus grande » (1) ; « l'histoire n'a pas non plus pour élément de ses descriptions l'être immédiat, mais seulement son aspect spirituel » ; l'art a même sur les faits historiques l'avantage que l'apparence y est le langage direct d'une pensée. L'arbitraire de la fantaisie n'est pas fortuit : on y peut découvrir des lois, etc. Tout cela Hegel nous le montrera à sa manière, mais il ne le démontrera pas : il expose, interprète, commente ; il élabore une symphonie, mais le choix du thème ne s'impose pas par des raisons : il est l'expression d'une âme et quand il s'est agi de le dessiner, le choix s'est fait par affirmation. Entre le réquisitoire et le plaidoyer, il n'y a de changé que la direction de l'effort ; l'ouvrier qui avait une tenaille pour arracher les clous s'en sert de marteau pour les enfoncer.

Tel énoncé, si nu qu'il paraisse est cependant vêtu d'intentions. Autour, il y a de l'admiration, de la sympathie, de l'envie, du blâme, tout ce qui ne trouve de place que dans l'âme et souvent aussi dans le ton de la voix, l'inflexion de la pensée. En termes d'école : le jugement d'existence se double d'un jugement de valeur. Le savant se donne pour tâche de le dépouiller des interprétations et c'est en quoi il se distingue du philosophe.

Celui-ci se gardera bien de disjoindre l'un de l'autre, car seule l'interprétation lui importe et l'énoncé ne lui est qu'un prétexte à jouer des méthodes de la science.

Or, dans le règne de la valeur, ce qu'il faut chercher à saisir d'abord, c'est l'*assentiment*. L'esthétique est avant tout une réflexion sur l'assentiment. L'assentiment, c'est une adhésion intérieure à quelque chose qui nous paraît digne de la mériter. Ce quelque chose, c'est ce que Solger appelle l'idée,

(1) HEGEL. *Aesthetik*, 12 et suiv.

de l'être, une présence, une dimension à part où le vide ne peut être représenté. L'erreur de tous les discuteurs c'est de traiter, dans leurs raisonnements, comme des termes égaux ceux qui sont chargés de présence et ceux qui en sont dépourvus. Dans l'abstrait, le théorème se développe rigoureusement. Mais on a opéré sur des monnaies de teneurs différentes : le résultat est un signe correctement établi, mais qui ne signifie plus rien. Les raisons agrippent des symboles et les mettent bout à bout, comme on formerait des trains avec des wagons. On en forme en effet et on les fait partir. On les fait même arriver. On dresse des graphiques et tout y est prévu jusqu'à la minute exacte de chaque aiguillage. Mais cela ne veut pas dire qu'il y ait dedans aucun voyageur. Les discussions sont des trains qui voyagent à vide. On a pu préparer des attentats et lancer l'express dans une impasse. Quand on regarde dans les décombres, on s'aperçoit que le souverain était ailleurs et qu'il n'a pas péri.

Quelquefois une raison, en cours de discussion, entr'ouvre une porte et laisse passer quelques rayons de la présence. Ou bien, elle convie à regarder sans cesse au même point : or, sous la persistance de l'examen, ce qui était opaque devient transparent. La présence se laisse sinon voir, du moins deviner et l'on commence à « admettre la raison ». Mais on ne l'admet pas comme cause de la conviction naissante : elle n'en est que l'effet. Elle ne vaut que si un peu d'âme a décidé de se poser en elle.

Toute prédilection est un absolu. C'est encore un des points que Solger a nettement précisés à sa manière : dans les chassés-croisés des enchaînements noués par l'entendement, de place en place, nous dit-il, une lumière jaillit qui semble venir d'un au delà. Les présences ne se combattent point, elles ne se tuent pas : elles s'éclipsent ou elles meurent. Il ne faut considérer qu'elles-mêmes et en soi. La préférence est un coefficient invisible qui se place devant un terme et le multiplie. On ne peut faire d'opérations algébriques sur les termes que si nul de ses coefficients clandestins n'entre dans l'énoncé. On obtiendrait autrement des résultats qui ne seraient justes que dans l'abstrait, en dehors de la vie. Dès qu'un terme se charge d'une présence, il n'y a plus que lui qui compte : l'équilibre des équations est détruit. Les raisons ne sont plus que des ombres. A toutes les démonstrations on répondra : « sans doute, mais... » et dans le « mais » il y aura le refus de tout le reste. Tant que l'âme ne s'est pas convertie, aucune

raison ne vaut, dès qu'elle est convertie, toutes les raisons sont valables.

La présence n'a qu'une manière d'argumenter : elle s'affirme. C'est sur l'idée de la foi que Solger a construit sa doctrine de la révélation. La foi emporte immédiatement l'adhésion quand son éclair surgit des profondeurs de l'être pour se perdre dans le néant de son expression. La catégorie unique est ici celle du plein et du vide. Toutes celles que Kant a décrites sont d'un autre règne, du règne de l'entendement ou de l'intelligence « vulgaire ». Elles sont des instruments nécessaires, mais elles nous servent aussi bien dans le plein que dans le vide. C'est pourquoi les deux niveaux de connaissance distingués par Solger sont à la fois différents et semblables, à la fois en dehors l'un de l'autre, et l'un dans l'autre. En langage kantien, le produit de l'expérience et des formes de l'entendement, la pâte coulée par le devenir dans les gaufriers de l'intelligence, n'est à son tour qu'un support : un support pour le oui ou le non. Elle est une plénitude ou un vide, elle se charge d'une présence ou s'efface dans un néant.

*
* *

Or, ces « thèses absolues, ces positions qui ne dérivent point de l'argumentation, mais se créent leur argumentation pour se communiquer, ces présences qui s'enrobage dans une affabulation où le oui et le non sont répartis par un acte souverain, en dépit d'une rigueur apparente et d'une logique d'apparat, ne signifient nullement le triomphe de l'arbitraire et la justification du scepticisme. Bien au contraire. C'est elles qui fournissent un point d'appui sûr et doivent être un objet d'étude et la matière d'une science. Il n'y a pas d'autre philosophie vraie, disait Solger, que l'étude de la révélation. En effet, si le sophiste est prêt à mettre sa virtuosité dialectique au service de toutes les causes et travaille dans le vide, celui qui entend prouver sa vérité nous apporte un absolu : son option même. Sa preuve n'est pas une preuve, mais une description plus ou moins poussée et plus ou moins habile, une confession. *Ce qui importe n'est pas ce qu'un auteur a prouvé, mais ce qu'il y a voulu prouver.* Par son adhésion, il confère à une thèse parmi beaucoup d'autres thèses possibles une *dignité de fait* qui suffit à l'authentifier et la pensée se trouve par là même rattachée à un point fixe qui est un phénomène indiscutable en soi.

On objectera sans doute que ce n'est point là de la philosophie, ni de l'esthétique, mais de l'anthropologie, à quoi nous n'aurons assurément rien à répondre car tous les changements de noms ne changeront rien à l'affaire. Mais il nous paraît certain au contraire que nous n'engagerons pas la querelle des deux sourds si nous prenons chaque vision pour une donnée qu'il ne nous appartient pas de contester. Et c'est au delà de cette anthropologie que se placera le problème philosophique par excellence, celui dont le criticisme fut la première expression et qui se retrouve transposé à l'intérieur de la philosophie critique elle-même. En effet il y aura lieu de comparer ces données humaines en leur cherchant pour ainsi dire un dénominateur commun, c'est-à-dire en résolvant les dissemblances d'affabulations par lesquelles des oppositions apparentes recouvrent des présences identiques. C'est alors qu'apparaîtra le problème tragique : tous les hommes ont-ils voulu dire la même chose — en se complétant les uns les autres, avec des décalages d'optique et de perspective, des visions marginales différentes, en somme avec des déplacements d'accent qui suffisent à créer certaines incompatibilités et par là peut-être tous les conflits de la vie, ou bien y a-t-il plusieurs univers spirituels qui n'ont de commun entre eux que le besoin de s'affirmer comme seuls valables, c'est-à-dire de s'entre-détruire ?

Solger n'a pas posé le problème ou plutôt il n'a pas douté qu'un tel pluralisme de valeurs ne fût une sorte de sacrilège. Il affirme qu'il n'y a qu'une Idée et que les conditions de notre vie sont les seules causes de sa division. Dans son essence, elle est pour lui la « vérité » chrétienne et il aurait interprété des valeurs hétérogènes comme illusoires ou peut-être diaboliques. Mais il n'en a pas moins, dans les limites de son monisme chrétien, marqué le rôle essentiel et déterminant de ce qu'il appelle le plus généralement l'Idée. Il nous fait connaître celle-ci, ainsi que nous voudrions l'avoir fait comprendre, comme une sorte de privilège spirituel qui s'ajoute à certains contenus de la pensée, une couleur divine qui se pose à certains endroits de l'existence et par là seulement entre dans cette multiplicité qu'elle coordonne en s'y détruisant. Révélation, foi, Dieu, peu important les lettres de la formule. Nous préférons, en nous référant ailleurs à une expression également employée par Solger (1), l'appeler plus modestement une « présence ».

(1) ERWIN, II, 271, « die wahre Kunst... muss überall durch Gegenwart

Parmi toutes les déterminations de l'existence, qu'il s'agisse d'une œuvre, d'un but, d'une pensée ou d'une image, quelques-unes se distinguent et s'éclairent. Elles ont une dignité supérieure qui est quelque chose d'autre qu'elles-mêmes, ne se perçoit point sur le plan des relations formelles et leur vient d'un « au delà ». Elles sont élues, ornées d'une grâce spirituelle qui est du règne de l'amour. Toujours plus modestement, nous dirons qu'elles emportent l'adhésion. Il n'en reste pas moins que la grande carence de la philosophie théorique, quand elle s'examine elle-même, et peu importe qu'elle se fasse esthétique, morale ou religion — a été, en termes trop simples mais clairs — d'ignorer l'amour. On l'a relégué dans les dépendances du château, avec toute la domesticité des sentiments. Sans doute, la science est sans amour et c'est de là qu'est venue la méprise. Mais elle cherche des vérités de fait et non des vérités de conviction. Parce qu'elle manie des symboles de valeur constante, on a cru que tout symbole pouvait garder une valeur constante. Or, tout ce qui s'élève dans la superstructure de notre vie se laisse bien enfermer dans des symboles, puisque nous l'exprimons, mais chacun de ces symboles est affecté d'un coefficient clandestin.

erfüllt und geschlossen sein. » (K. 383). Cf. aussi, I, 246 (K. 178) ; II, 16 (200) ; 107 (266) ; 245 (364) et *passim*.

SOLGER ET LA PHÉNOMÉNOLOGIE

La philosophie de la présence telle que nous avons cru la découvrir dans les ouvrages de Solger, n'est donc pas, à notre sens, l'un des rameaux de l'idéalisme transcendantal. Elle n'est pas davantage un exposé systématique des théories romantiques. Sans doute elle est à la fois l'un et l'autre à certains égards, mais son intérêt principal est d'un autre ordre : elle nous semble en effet à l'origine d'un courant nouveau qui devait s'élargir vers la fin du XIX^e siècle et prendre de nos jours une importance prépondérante. Elle est un premier essai de phénoménologie ontologique qui n'a pas encore trouvé ses règles propres, mais où les positions essentielles sont déjà prises.

La donnée première sur laquelle doit porter l'effort de réflexion, d'analyse et de compréhension, cette « union du général et du particulier », cette « révélation de l'idée dans l'existence » ce fait concret où esprit et vie sont intimement mêlés et ne sauraient être séparés l'un de l'autre, ce moment d'intensité où les perspectives de la pensée se découvrent en profondeur dans la simplicité et la richesse du vécu, c'est ce que Dilthey nomme l'*Erlebnis*. En lui se concilient positivisme, subjectivisme et absolu. A la recherche des rapports généraux et « vides » se substitue la connaissance de l'individuel, du vivant, de l'unique. C'est l'*Urphänomen*, celui qu'il s'agit non pas d'expliquer et de construire, mais de voir et d'admettre comme point de départ : la possibilité d'une communion avec d'autres esprits, au delà du temps et de l'espace. « C'est un fait, dira Dilthey (1), et en même temps quelle énigme... C'est le sol nourricier où les opérations les plus abstraites des sciences de l'esprit doivent toujours puiser pour en tirer leurs

(1) DILTHEY, V, 273.

forces. Ici le comprendre ne peut jamais se résoudre en notions rationnelles et s'y ramener. C'est en vain que l'on voudra par des circonstances de toutes sortes faire concevoir ce que fut un héros ou un génie. La voie la plus propre à nous conduire à eux, est la plus subjective. Car le meilleur moyen de les appréhender dans toutes leur puissance et leur majesté est de vivre en nous leur influence, de soumettre notre propre vie à leur constante domination. (1) » Le « *nacherleben* » n'est-ce pas une transposition de l'« *Offenbarung* » où il n'y a point de différence entre l'acte original de création et l'acte recréé par celui qui sait le comprendre ?

Le problème de la connaissance s'en trouve profondément modifié et la critique que Dilthey après Brentano fait de Kant est celle que nous avons trouvée dans Solger. Il faut abolir le dualisme qui est une thèse gratuite et nous engage dans des difficultés insurmontables. Le donné s'offre à nous non point comme un inconnaissable qui ne peut se laisser saisir qu'après avoir subi les lois dictatoriales de notre esprit, mais comme une richesse vivante qui se laisse pénétrer dans sa nature authentique par un acte de sympathie profonde. Le postulat qu'il faut admettre est celui de « l'immanence de l'ordre ou de la forme dans la matière de notre expérience » (2). « C'est seulement parce que la vie et l'expérience de la vie recèlent tout ce système de connexions internes qui apparaît dans les formes, les principes et les catégories de la pensée, et c'est seulement parce que l'analyse peut le montrer dans la vie et l'expérience de la vie, qu'il y a une connaissance de la réalité (3) ». « Le général, avait dit Solger, n'est rien d'essentiel tant qu'il est opposé au particulier » (4) et « ma philosophie ne réclame aucune théorie qui ne soit pénétration, compréhension et conscience du fait donné : bien plus elle a horreur de toutes celles qui ne sont pas cela » (5) et encore : « la connaissance pleine et vivante par laquelle nous sommes en même temps quelque chose d'existant et d'essentiel est la foi où Dieu se révèle par nous, pour nous et en nous » (6).

Il s'en suit, comme nous l'avons montré plus haut, que l'âme est prise tout entière dans cet acte de communion. Toute ana-

(1) *Ibid.*, 278.

(2) DILTHEY : *Erfahren und Denken*, 74.

(3) *Ibid.*, 83.

(4) N. S., II, 150.

(5) *Ibid.*, 176.

(6) *Ibid.*, 179.

lyse qui la dissocie aboutit à un « pur formalisme » et laisse échapper l'étincelle qui jaillit de toutes ses facultés combinées. Solger disait que la fantaisie forme un tout indivisible, un seul « organisme » qu'il faut prendre dans sa totalité vivante. » « Chaque fois écrit Dilthey (1) que nous ressentons la vie dans sa plénitude, toutes les facultés de notre âme agissent ensemble ».

Non seulement l'homme tout entier se trouve ainsi impliqué dans chacune de ses pensées ou de ses œuvres authentiques celles qui émanent des profondeurs de sa vie — Solger dirait de la « connaissance supérieure » et de la révélation — mais il exprime aussi la substance de son siècle. La philosophie rejoint l'histoire, l'une et l'autre ne prennent tout leur sens que là où elles s'unissent. Le *vinculum rationis* est remplacé par le *vinculum vitae*, l'histoire est la « quête de l'âme », elle débrouille tous ces écheveaux qui sont mêlés dans les individus, dans leurs œuvres comme dans leurs actes, et elle retrouve par la communion dans l'*Erlebnis* ce que Solger appelait l'éternel ou le divin. « Ce qui est efficace, ce qui est durable dans tout ce que nous faisons, écrit Solger (2), n'est pas ce qui appartient à l'individu isolé, mais à l'époque et au peuple en qui se révèle la vie divine », et « la philosophie se rattachera ainsi de la façon la plus intime possible à ce qui est sa véritable matière : la révélation historique et vivante (3) ». Par là elle retrouvera une force agissante, une puissance sur les âmes dont elle avait été dépouillée par son excès de formalisme. La préoccupation qui se fait jour dans *Erfahren und Denken*, n'est pas différente de celle qu'exprime *die Bestimmung der Philosophie*. « Si la philosophie doit redevenir une force capable de déterminer l'action de la pensée des hommes, il faut qu'elle soit à nouveau en mesure d'affirmer et de retenir » (4), écrit Dilthey. Solger avait dit : la philosophie « manque de tout sentiment vrai pour l'immédiat et le vivant »... elle est « séparée de la vie » « quelque chose d'abstrait et de mort »... « si elle doit devenir prospère et féconder la vie même, il faut que le présent et l'actuel en renferment le germe vivant (5) ».

Il en résultera pour Dilthey comme pour Solger que l'étude et la compréhension de ces révélations différentes formeront

(1) DILTHEY, V, 276.

(2) N. S., II, 3.

(3) *Ibid.*, 186.

(4) DILTHEY, V, 89.

(5) N. S., II, 182.

dans leur ensemble non seulement la vraie histoire des philosophies, mais la philosophie même. « Il n'y a donc pas plusieurs philosophies, écrit Solger (1), mais les multiples métamorphoses d'une seule et même philosophie qui forment son histoire ». C'est l'idée même dont s'est inspiré Dilthey avec cette seule différence que par l'herméneutique il cherchait en outre à établir des rapports de similitude qui serviraient à dégager les lois internes de la pensée ou tout au moins des indications sur la structure spirituelle de différents types humains. Il n'est d'ailleurs pas jusqu'à cette idée d'une typologie dont on ne puisse trouver la trace chez Solger, tant elle est intimement liée au fond de la doctrine. Il montre à plusieurs reprises que « le monde oscille entre le rationalisme et la divinisation des faits », le positivisme et l'abstraction (2). Cependant il ne le fait que de façon accessoire car son but est de mettre en évidence la nature particulière de toute connaissance supérieure et authentique, par opposition à la connaissance vulgaire ou à l'esprit de système : son monisme mystique le détourne du relativisme historique vers lequel tendait Dilthey. Au lieu de voir des types d'esprit, il est bien plutôt enclin à ne voir que des types d'erreurs.

Il n'en reste pas moins que leurs deux points de vue sont à peu près identiques. Le fait intérieur vécu ou revécu dans son intensité est pour l'un et l'autre à la base de toute connaissance vraie : en lui se révèle un *absolu* auquel nous participons par une sorte de *communion spirituelle*, qui ne se laisse pas résoudre en notions purement intelligibles, est de l'ordre du cœur et ne nous est accessible que par une intuition à la fois philosophique, religieuse et esthétique. Cette union foncière de la pensée, de la foi et de l'art que Solger expose dans sa doctrine de la révélation, Dilthey l'explique et la commente en historien et en sociologue : « l'idée de la religion est de la même classe que celle de la philosophie », « la vision religieuse du monde a son centre dans l'expérience religieuse où agissent toutes les forces vivantes de l'âme, dans leur totalité » (3). De même la poésie est « Weltanschauung zum Ausdruck geworden » (4) « le poète est un voyant qui découvre et contemple le sens de la vie » (5). Cette thèse dont Solger a marqué avec

(1) N. S., II, 120.

(2) N. S., I, 700 et *passim*.

(3) DILTHEY, V, 381.

(4) *Ibid.*, 392.

(5) *Ibid.*, 344.

force les positions essentielles et sur laquelle il revient sans cesse parce qu'elle est, dit-il, le nœud central de toute sa doctrine, est largement et brillamment développée par Dilthey dans la plupart de ses œuvres et en particulier dans *Das Wesen der Philosophie* et dans les *Beiträge zum Studium der Individualität*.

*
* * *

Les rapprochements que nous avons faits avec Dilthey, si manifeste que soit la ressemblance des doctrines, pourraient paraître insuffisants. Mais en suivant plus loin ce courant de pensée qui passe par Schleiermacher et Dilthey pour aboutir à la phénoménologie moderne, on s'aperçoit qu'il s'agit bien d'une identité profonde, et qu'elle s'affirme non seulement dans le but mais aussi dans les moyens.

Lorsque Scheler par exemple veut définir la tâche propre de la philosophie, il ne s'exprime pas autrement que Solger. Il nous convie à déceler ce qui est « éternel dans l'homme », à nous élever par un essor de toute notre âme vers les régions où la vie et l'esprit apparaissent réconciliés et unis dans leur essence. Il se défend également de vouloir nous entraîner vers un mysticisme qui nous détournerait du réel et de l'action. Il ne faut point fuir le présent : la religion n'est point contemplation pure, ni ascétisme, mais une qualité de l'être qui reste jointe à toutes ses manifestations, à sa pensée comme à ses actes. « L'éternel ne doit pas être un asile, vers lequel nous fuyons parce que nous nous croyons incapables de supporter la vie et l'histoire. Ceux-là seraient de mauvais « éternistes » qui ne s'abandonneraient à l'idée de l'éternel que pour fuir l'histoire... Voir et connaître l'histoire dans sa dure réalité et l'accepter — mais nous en nourrir et puiser par elle aux fontaines de l'éternité, cela vaut mieux que de la fuir (1) ».

La philosophie n'est pas la science, ni l'histoire des systèmes : elle est « autonome », elle « cherche et trouve en soi son essence et ses lois, exclusivement par elle-même et par ce qui la constitue » (2). Nous disons bien que l'art est ce que font les vrais artistes et la religion ce que ressentent les âmes véritablement saintes. Pourquoi ne dirions-nous pas que la philosophie est ce que pense le vrai philosophe ? Nous savons en

(1) *Vom Ewigen im Menschen*, p. 2.

(2) *Ibid.*, 62.

effet parfaitement ce que cela veut dire quand nous lisons Platon, Aristote ou Descartes. Elle est une « certaine attitude fondamentale à l'égard des choses », une « attitude de la personnalité », elle n'a point un contenu déterminé, ce que l'on ne saurait affirmer de la physique ou de la chimie par exemple : elle est un monde à elle seule, elle est tout, d'une certaine manière. Elle est « l'acte par lequel le noyau d'une personnalité humaine finie participe sous le signe de l'amour à l'essentiel de toutes les choses possibles ». Le philosophe « est celui qui prend cette attitude à l'égard du monde et il est philosophe dans la mesure où il la prend » (1). La philosophie qui fut d'abord cette participation au divin, s'est faite par la suite l'*ancilla theologiae*, ce qui n'était point contraire à son essence car sa soumission était volontaire. Mais elle devint plus tard *ancilla scientiae* et ne fut plus chargée que d'un contrôle, d'une besogne d'administrateur ou de policier. Ainsi fut admis le plus scandaleux des contre-sens. Nous avons alors assisté sur tous les domaines à la révolte des esclaves : l'utile a voulu domestiquer le sacré, l'état la religion, les classes inférieures les élites, la technicité la vie ; dans l'art lui-même les poètes étaient évincés par les marchands et les régisseurs. « Ce n'est qu'en se faisant librement la servante de la foi que la philosophie sauvegardera sa dignité de reine des sciences et si elle a le front de se comporter en souveraine de la foi, elle deviendra *nécessairement* la servante, bien plus l'esclave et la prostituée des sciences (2). »

Solger parlait de s'élever à une connaissance « supérieure » par laquelle la réalité se transfigure sans cesser d'être elle-même. Scheler nous décrit « l'essor » (*Aufschwung*) qui nous y portera. Ce n'est pas, dit-il, la caractéristique d'une philosophie déterminée, mais l'essence même de la philosophie : l'homme tout entier, dans la totalité et la concentration de ses facultés spirituelles les plus hautes s'y retrouve dans la plénitude de son activité. Aussi la philosophie est-elle *une* par opposition aux sciences particulières qui sont multiples : elle intéresse « le tout concret de l'esprit humain » (3). Et « l'essor » a pour but « une union immédiate entre son être et l'être de ce qui est essentiel » (4). Cela signifie aussi bien que l'individu

(1) *Ibid.*, 69.(2) *Ibid.*, 79.(3) *Ibid.*, 97.(4) *Ibid.*, 96.

se pénètre de cette essence et de cette éternité ou que les essences se transportent dans son être et dans les limites de sa personnalité. Scheler va même, tout comme Solger, jusqu'à appeler Dieu, ou Idée de Dieu l'unité profonde de toutes les essences possibles (1). Par l'essor qui l'emporte vers le divin, l'homme « se divinise et devient semblable à Dieu ». On trouve même chez lui le motif de l'indifférence (*Gleichgültigkeit*) au sens que Solger donnait à ce mot, c'est-à-dire de la réceptivité absolue, de l'humilité spirituelle qui écoute avec un respect égal et une égale reconnaissance tous les appels du divin.

Cette union de l'être et du connaître, cet élan vers une connaissance plus haute et plus profonde des choses, s'accomplit par un acte qui est de l'ordre de l'amour. Solger disait en nous décrivant le rêve d'Adalbert : « la pluie de l'amour vient féconder les champs de l'existence » (2) et l'on se rappelle ce que nous avons exposé précédemment, le oui et le non, les métamorphoses de la connaissance, l'acte souverain qui change la vision des choses, l'œil qui s'ouvre sur les mystères quand certaines régions de l'âme ont été touchées. C'est l'idée même que Scheler a développée dans son écrit sur *l'Essence et les formes de la sympathie*.

L'amour, nous dit-il, n'est pas un sentiment particulier, mais une attitude première, « un rayon immobile » dans lequel passent nos états de conscience. Il demeure dans le flux des sentiments et l'écoulement de la vie. Il n'est pas « définissable », mais seulement « visible ». Il ne suppose même pas la « comparaison » et la préférence. Préférer n'est pas choisir : c'est une adhésion pure et simple, en un-soi qui s'ajoute aux données de la conscience. Nous pouvons sentir la beauté, la grâce, la bonté sans amour. Nous pouvons en disserter et les comprendre. Mais dans l'amour il y a quelque chose de plus, comme une autre dimension qui enrichit le réel d'un ineffable, d'un indémontrable qui est un absolu. Il est « un mouvement ascensionnel vers des valeurs plus hautes » et il appelle à l'existence des valeurs qui restent imperceptibles sans lui. Il est une forme de la connaissance, bien plus la forme la plus accomplie et la plus efficace. C'est en effet une erreur grossière de prétendre que « l'amour rend aveugle » : bien au contraire il « ouvre les yeux de l'esprit et lui montre dans l'objet aimé des valeurs toujours plus hautes : c'est lui qui nous les fait

(1) *Ibid.*, 100.

(2) Cf. *supra*, p. 221.

voir, bien loin de nous « avengler ». Il ne projette pas sur son objet des qualités qui ne seraient que des illusions, il les contemple. « C'est précisément l'homme aimant qui voit plus de choses que les autres et c'est lui, non « les autres » qui voit alors ce qui est objectivement et réellement » (2).

Cet ordre émotionnel de la connaissance a été décrit par Scheler avec plus de détails que par Solger, mais sans diverger des principes que celui-ci avait admis. Lorsque Solger nous affirme que la seule vraie pensée philosophique est une réflexion consciente sur les actes de la révélation, il donne la définition exacte de ce qui, cent ans plus tard, devait s'appeler Phénoménologie. Il ne s'agit pas en effet, pour les phénoménologues de définir et de ramener à des notions « abstraites », mais de voir la réalité intérieure dans la lumière d'une connaissance supérieure, fondée sur le vivre et le comprendre. La connaissance de ce qui « arrive d'authentique », le « was wahrhaft geschieht » de Solger (3), la vision de ce qui est « la vie de la vie » (4), n'est pas très éloigné de la Wesenschau des phénoménologues. D'où cette idée commune à l'un comme aux autres, que la philosophie n'est pas un système, mais une certaine façon de penser les choses qui peut être partout présente ou toujours absente. « Une connaissance, disait Erwin, qui se transformerait en toute autre sans cesser pourtant d'être tout à fait la même et en sachant qu'elle est partout la même (5) ». C'est elle qui découvre, comme dira Heidegger l'être de l'étant, qui dégage l'essentiel de l'accidentel et rejoint l'absolu derrière le relatif. Or — et c'est encore une idée de Solger — l'absolu est donné : il ne demande pas à être déduit, mais vu. « Ontologie n'est possible que comme phénoménologie »... « elle est la science de l'être de l'étant (6). Elle est, comme le disait Solger, non dans un système, mais dans un certain ordre de connaissance. Heidegger déclare qu'elle n'est liée ni à un point de vue, ni à une doctrine qu'elle est une méthode et ne caractérise point le *wie*, mais le *was* ; Les pages qu'il a consacrées à la définition du mot même de phénoménologie dans *Sein und Zeit* (7) ne sont qu'un exact

(1) SCHELER : *Wesen und Formen der Sympathie*, 182.

(2) *Ibid.*, 186.

(3) *P.*, p. 321.

(4) *Ibid.*, 182.

(5) *P.*, p. 199.

(6) HEIDEGGER : *Sein und Zeit*, 37.

(7) *Id.*, 28, 38.

commentaire de la définition solgérienne. Le problème critique de la connaissance a été mal posé : la phénoménologie c'est l'ontologie. Que l'on se rappelle le dialogue où Solger nous parle de ces philosophes qui cherchent vainement l'être des choses et qui, si on le leur montrait, le prendrait encore pour un phénomène. Le phénomène, dit Heidegger, est « das Sich an ihm selbstzeigende » et il ajoute le mot solgérien : das *Offenbare*, tout ce qui est patent ou peut le devenir, ce que les Grecs identifiaient à *ta onta* et doit être distingué d'une autre acception du même mot *Erscheinung* quand on le prend dans le sens d'une apparence qui peut être trompeuse. Il ne faut pas non plus le concevoir comme une « manifestation », un symptôme, car il ne serait dans ce cas que le signe de ce qui en réalité « se cache » en lui, un indice qui n'est à son tour qu'une partie du phénomène proprement dit.

Quant à la deuxième partie du mot phénoménologie, ce serait également une erreur de la comprendre par analogie avec des mots comme théologie ou sociologie. *Logos* signifie primitivement : discours, puis a été ensuite « traduit », transposé en : raison, notion, cause, rapport. Il rend manifeste ce qui fait l'objet du discours, il a la forme de la *synthesis*, où le *syn* ne serait pas un lien, une construction, un agencement, mais la position d'un ensemble, d'un déroulement de ce qui est : *logos* équivaut à *Legein*, il rend sensibles des co-existences, il nous les montre, il nous les « révèle ». Ce qui n'est pas un pur « faire-voir », mais construit des rapports, se réfère à des termes étrangers à la vision, nous montre quelque chose *en tant que* ceci ou cela ; bref la « vérité de jugement » inclut et introduit la possibilité du masque, du voile, d'une épaisseur étrangère qui dissimule au lieu d'étaler. Et Heidegger conclut, comme Solger : « réalisme et idéalisme passent à côté du sens que la notion de vérité avait pour les Grecs et qui peut seul nous faire comprendre comment est possible quelque chose comme une « théorie des Idées » qui soit une *connaissance* philosophique (1) ». La phénoménologie, ou en d'autres termes, toute philosophie vraie, sera : *legein ta phainomena* en donnant à *legein* le sens d'*apophainesthai* : elle fera voir ce qui se montre par soi-même dès qu'on l'a dégagé de tout ce qui le cache, c'est une description, une contemplation de ce qui a été décanté, purifié et apparaît dans sa pureté essentielle. Elle est donc « la science de l'être de l'étant ou ontologie » ; sa

(1) *Sein und Zeit*, 34.

méthode est à la fois descriptive et interprétative, c'est l'herméneutique de l'existence. C'est ce que Solger nommait « la vision de ce qui se révèle » et la réflexion sur le contenu de la révélation où il voyait l'unique tâche de la philosophie. Ce qu'il appelle la connaissance supérieure c'est ce que Heidegger appelle « existence » par opposition au simple « être-là ». L'être-là est ce que nous interrogerons d'abord : les réponses qu'il nous donnera nous conduisent à son « essence » qui est son « existence », c'est-à-dire à la compréhension de son être selon le principe de Brentano que « l'être n'est que dans la compréhension de l'étant ». « L'être, dit Heidegger (1), se comprend toujours en partant de son existence, d'une possibilité de lui-même d'être ou de n'être pas lui-même » : c'est la connaissance selon l'idée que Solger a décrite et qui implique à la fois la perception du « donné », avec ses caractères propres, et sa transfiguration dans la lumière de la pensée. Dans cette connaissance il n'y a plus d'opposition entre des formes prétendues a priori de l'esprit et une matière inconnaissable en soi : les formes de la vie sont données avec la vie même et n'en sont pas séparables. Nous sommes au-delà ou plutôt en-deçà du formalisme et du matérialisme. Le réel quand nous en décelons le sens, porte en soi sa forme. Les philosophies de l'entendement qui ont régné du xvii^e au xix^e siècle se réconcilient avec les philosophies de la vie qui se sont développées à la fin du xix^e siècle. La vie, en tant que principe, ne suffit pas si elle s'oppose à l'esprit car elle est ainsi posée comme rebelle à la forme. Or elle est déjà in-formée : cette vie qui en soi est formée, modelée, qui en outre porte en elle les principes de ses formes et en a conscience, c'est ce que nous avons appris à connaître chez Solger. « Il doit y avoir dans les choses, dit Solger (2) quelque chose par quoi seulement elles sont ou qui est leur être propre et rien d'autre... et ce pur être qui est le leur... c'est ce que la philosophie devrait saisir et traiter en soi ». En ce sens donc, poursuit Adalbert (3), la « connaissance de l'être et l'être lui-même ne feraient plus qu'un ». Si l'on sépare l'être de l'existence (style Heidegger) ou la notion d'être en soi et la multiplicité des choses (style Solger) « cet être dégénérera très vite en la notion vide d'un compartimentage (Fachwerk) grâce auquel on pourra sans

(1) *Sein und Zeit*, 12.

(2) P., p. 301.

(3) P., p. 303.

doute répartir et classer les choses d'après les expériences que l'on aura faites et d'une manière plus complète et plus conséquente que par bien d'autres moyens, mais on ne fera pas de la vraie philosophie ». La vérité philosophique ne « peut pas être atteinte autrement que par notre propre expérience interne (la Jemeinigkeit de Heidegger) et la tâche à laquelle le philosophe peut consacrer sa vie entière est de produire cette expérience en nous avec ce qui nous vient de toutes parts et souvent par les essais les plus complexes qui peuvent être entrepris avec tous les objets concevables et les rapports qu'ils ont entre eux. On peut tout au moins décrire en quelque mesure comment se comporte la connaissance en ce point. Elle y est en effet une connaissance d'elle-même, mais non pas une connaissance où le connaissant et le connu se distinguent complètement l'un de l'autre et ne peuvent être reliés que par une série indéfinie de relations : bien au contraire ils y sont absolument un et précisément à cause de cela ce *connaître* est en même temps un *être* complètement saturé de soi-même (1) ».

* *
*

Nous ne voudrions pas pousser trop loin ces rapprochements (2). Il est hors de doute que la nouvelle école qui, sous des formes et aussi avec des tendances diverses, pratique la méthode dite phénoménologique, a précisé son point de vue et surtout son langage beaucoup plus exactement que Solger ne l'a fait et même ne semble avoir voulu le faire. Mais il n'en reste pas moins une parenté profonde qui ne saurait être ignorée et qui permet de donner à la pensée de Solger un sens beaucoup plus cohérent et beaucoup plus riche — nous dirions volontiers plus acceptable pour nous aujourd'hui — que toutes les autres interprétations par lesquelles on nous le présente comme un disciple de Schelling qui aurait voulu réintégrer Platon et Plotin dans une philosophie post-kantienne, et se serait trop souvent laissé abuser par des tendances mystiques et le pathos de l'éloquence religieuse. C'est la formule de Heiler transposée qui nous paraît donner la note

(1) P., p. 309.

(2) On retrouve également les idées et jusqu'au langage de SOLGER chez JASPERS (*Philosophie*) ; la philosophie semblable « aux autres visions des poètes et des artistes », le logique qui ne « se justifie pas mais se détermine » seulement, l'« existence » qui est « Tiefe der Zeit » ; différence entre Erkenntnis et Erhellbarkeit, etc.

juste. Heller déplore que Solger soit un classique qui s'ignore et qui a parlé le langage des romantiques. Nous avons dit dans quelle mesure, très large, c'était exact. Mais ce qui nous semble toucher davantage l'essentiel et préciser mieux à quelle sorte de philosophe nous avons affaire, ce serait cette autre formule : *Solger est un phénoménologue qui parle le langage de l'idéalisme transcendantal*. Il y a chez lui, ainsi qu'on a pu le voir au cours de cette étude, deux notions essentielles dont l'une est la conception même de la phénoménologie tandis que l'autre, quoique exprimée par Scheler, n'a pas encore trouvé tous les développements qu'elle comporte. La première est celle d'une connaissance descriptive qui atteint à l'essence par la vision ; la seconde est celle d'une sorte de révélation, qui ne se commande pas et emporte l'adhésion spontanée, remplace le vide par le plein, le non par le oui.

Wilhelm Wundt, critiquant les *Logische Untersuchungen* de Husserl remarquait que toute phénoménologie ne ramène à une tautologie et revient à dire par exemple que le Beau, c'est... le Beau. Sans doute, mais c'est précisément là qu'est son originalité et sa force. La philosophie, écrivait Solger exactement dans le même esprit que les phénoménologues n'a pas à « expliquer, mais à voir (1) » « toute explication ne peut avoir aucune influence sur la connaissance des faits donnés : elle ne peut servir qu'à exposer en quoi ils concordent avec certaines règles déjà connues selon lesquelles les faits se produisent, ce qui nous fait croire que nous concevons leur possibilité. Mais ne vois-tu pas que par ces explications nous ne pouvons rien apprendre de l'essence intérieure des choses et que dans une tentative de ce genre nous ne ferions rien d'autre que de rapporter cette essence à un objet qui lui est totalement étranger » ?

Si l'on déclare par exemple que la beauté est une perfection obscurément sentie, on croira avoir expliqué la beauté en la ramenant à la perfection. Or d'où vient que la perfection est moins problématique que la beauté, sinon d'une certaine cécité qui nous empêche momentanément de voir les difficultés *dans ce qui n'est pas en question* ? On conçoit le processus inverse et un philosophe s'efforçant d'« expliquer » la perfection par la beauté. Nous sommes toujours enclins à trouver obscur ce qu'il s'agit de prouver et clair ce qui sert à la preuve. Toute « explication » de données qualitatives pêche de deux manières

(1) N. S., I, 701 et p. 284 ss.

elle élargue dans la réduction les qualités précisément spécifiques et délimite arbitrairement les zones du connu et de l'inconnu. C'est cette idée que Solger a profondément sentie, comme les phénoménologues. Comme eux il a voulu fonder un « vrai positivisme » qui serait une « expérience de l'idéal », une « connaissance de l'essence par l'expérience », pour nous servir des expressions de Rauh, dont on a montré l'étroite parenté avec Scheler (1). Il s'est placé en deçà du problème de la connaissance, sur le plan d'une expérience interne, d'une vision immédiate ; comme Husserl et ses disciples, il avait en vue une philosophie première qui ne serait point une doctrine, un système, mais une intuition du réel où le connaissant et le connu ne font qu'un et qui se renouvelle d'âge en âge, sans jamais épuiser la richesse de l'être. Cette « connaissance supérieure » ou cette « expérience phénoménologique » est dans les deux cas différente de la connaissance vulgaire en ce qu'elle échappe à la « mauvaise infinité » des relations particulières et nous montre quelque chose de permanent et d'essentiel. Elle l'englobe et la transfigure, car elle regarde pour ainsi dire au travers et voit plus loin ou plus profond. Le monde des « idées » pénètre dans le monde réel, le règne de la « signification dans celui du fait. L'idée ou le sens ne sont point dans un univers transcendant, mais deviennent présents dans la réalité même. La même différence qui sépare les phénoménologues des platoniciens, oppose Anselme à Adalbert, la Wesenschau ne se fait pas à distance, mais en nous. De plus elle n'est pas contemplation pure : elle est, Husserl se sert de la même expression que Solger, un « faisceau de lumière », elle a une direction, Solger disait, une « Tätigkeit », et il ne serait pas impossible, bien que ce genre de rapprochements nous paraisse inutile parce que trop artificiel, de voir dans l'intentionnalité des phénoménologues l'élaboration d'une analyse de cette « activité » où se manifeste la « connaissance supérieure » plus poussée que Solger ne l'avait faite, mais tout à fait conforme à ses positions fondamentales.

A cette idée d'une philosophie *descriptive* de la révélation se joint intimement cette autre idée que toute révélation est une *plénitude*. Cette catégorie du plein et du vide est transcendante à l'intellect : le plein s'applique par une sorte de miracle qui n'est pas conditionné par la rigueur des rapports.

(1) GURVITCH : *Tendances actuelles de la philosophie allemande*, p. 17 et 68.

C'est une autre dimension, celle où l'un des termes sosies devient un dieu et apparaît comme divin. Cette doctrine intègre, comme Scheler l'a fait lui aussi, l'amour dans la connaissance. Non seulement la philosophie n'a qu'un objet qui est la révélation au moment où elle prend possession de l'existence, l'Idée, plénitude intérieure qui ne peut exister qu'en nous ; mais elle nous montre en outre et par conséquence nécessaire, que cette présence qui nous illumine quand nous savons la voir, s'émiette et s'anéantit quand elle se réalise, parce qu'elle ne peut pas devenir « chose ».

Il y a donc là deux problèmes conjoints que Solger a posés et qui gardent aujourd'hui encore toute l'importance qu'il leur attribue justement : d'une part celui du *fait intérieur*, et d'autre part celui de son *expression*.

Le fait intérieur ou la Présence est de l'ordre du Oui ou du Plein. Il ne s'explique pas : il existe. Dès lors il ne peut être connu que par expérience interne. On peut en parler, en disserter, le disséquer avec tous nos instruments critiques : ce qui en fait l'essence échappera toujours à l'analyse, comme la vie est insaisissable aux bistouris. Il se révèle par un acte souverain, il apparaît dans sa plénitude, dans son absolu, dès qu'un point mystérieux de notre âme a été touché. La vision d'Adalbert nous dit son existence, mais elle ne pouvait ensuite que nous abandonner à nous-mêmes. De l'idée, de la plénitude, de ce qu'elle est en soi, tout est ineffable : elle est ce qui est, c'est-à-dire le contraire du vide. Quand elle nous possède, elle participe du même coup à l'existence et devient ce qui nous apparaît comme le vrai, ou le beau, ou le bien ou la présence de Dieu dans nos cœurs. Mais en même temps elle « entre dans le domaine des relations » où elle s'anéantit car l'absolu se détruit dès qu'on l'enchaîne.

Le second problème est, selon Solger, le problème théorique par excellence : celui de l'expression, l'examen des « modes de passages de l'idée à l'existence ». C'est, nous dit-il, dans l'esthétique qu'il est le moins malaisé et c'est pourquoi l'esthétique est « le vestibule de la philosophie ». Mais il y aurait lieu, nous semble-t-il, de se poser ici une double interrogation : comment la présence se forge-t-elle son expression, comment l'artiste, par exemple — et il en irait semblablement du philosophe, de l'homme de bien et du mystique — choisit-il un support à la plénitude, une affabulation à la présence. Ce serait le *problème de l'embauchage des serviteurs*. Mais d'autre part il faudrait se demander aussi comment l'expression

reflète et communique la présence, c'est-à-dire, du point de vue de l'esthétique, comme l'œuvre « parle » à autrui. Ce serait non plus le problème de l'embauchage des serviteurs, mais *Celui de la fidélité des messagers*. Cette double interrogation Solger ne l'a pas posée explicitement, mais il nous semble qu'elle est incluse dans sa doctrine et que ce serait même rester fidèle à son esprit que de tenter d'y répondre.

CONCLUSION

Le beau est le même dans tous les arts, nous enseigne Solger. Cette phrase a paru surprenante. C'est faux, a-t-on dit, ou c'est une abstraction poussée au point où tout sens s'évanouit. Or, c'est le fond même de la doctrine et bien loin de signifier une généralisation d'où s'est échappé peu à peu tout contenu concret, c'est au contraire l'affirmation que tous les arts nous rendent perceptible la même plénitude : mais chacun le fait par des moyens différents qui cessent de compter dès que le but est atteint. Solger nous dirait aussi bien — et il nous le dit en effet à sa manière — que le beau, c'est le vrai, c'est le bien, c'est la religion. Cherchant un terme qui englobe tous ces « rayons de la même lumière divisée » il parle de révélation, de divin, d'idée, d'absolu. Il faut bien passer par les exigences du langage. Le sens, si l'on veut comprendre, est clair : il désigne, on vient de le voir, un fait intérieur qui est de l'ordre de l'amour. Alors toutes les notions connexes se déduisent d'elles-mêmes : connaissance vulgaire et connaissance supérieure, entendement relatif et vision de l'absolu dans un acte de foi qui est en même temps la suprême clairvoyance de l'esprit, visitation et aspiration, symbole et allégorie, enthousiasme et ironie, lutte de ce qui est en soi et de ce qui n'est que relation pure, tragédie où le qualitatif meurt dans la quantité.

La vie de l'esprit n'est pas seulement le cadastre de ses propriétés foncières. Il y a le souffle et l'accalmie, l'âme et ce qui, au regard de l'âme, est le rien. Distinguer l'esthétique, l'éthique, la religion ou le savoir, c'est bien, mais c'est seulement tracer des routes où il se pourra que personne ne passe. Or un paysage ne se crée que pour un voyageur. Où l'âme n'est pas, il n'y a que membranes et réseaux, de la dialectique, des adaptations minutieuses, toutes sortes de concordances soumises à l'hôte inconnu, qui attendent réalité et valeur d'une décision de son bon plaisir.

Le spirituel est en dehors de cette dimension, de même que la joie, la poésie ou la douleur sont autre chose que l'événement. Ils n'ont de commun que leur nuiroir qui est l'intelligence.

D'un côté nous voyons ce qui s'enchaîne par des crochets minuscules et dénombrables, de l'autre un monde aux formes flottantes, pénétrées de lumière, qui se mêlent, s'évaporent, s'allongent, compactes ou diffuses, sous la poussée invisible d'un vent dont on ignore la nature, la direction, la violence. Tout, ou presque y est imprévisible : des élans soudains, des retours, des fuites en masse, puis une immobilité apparente, une illusion de permanence derrière laquelle coulent les milliers de parcelles en révolution. On regarde, on se réjouit on s'épouvante : des nuages sont la substance de nos âmes. Mais c'est encore trop dire, ou pas assez : cette présence spirituelle n'est pas un songe, une nuée parmi les choses : elle est tout ce qui nous parle dans la nature. Elle jaillit au point où l'intelligence se fait, elle se dévoile dans les spectacles qui nous émeuvent, elle chante dans les âmes qui aiment, elle bout dans les volontés ardentes. Autrement dit le monde de « la connaissance vulgaire » est un décor et le décor n'est pas la pièce. Non seulement le visage des hommes, la forme des montagnes, des mers et des cieux y sont marquées, mais aussi ces figures abstraites que nous appelons pensées et qui ne sont que d'autres coordinations plus subtiles. Toutes les minutes de notre existence y tracent leur passage, comme un filament qui s'allonge. C'est une trame qui se noue et n'a nul besoin pour se faire qu'un ouvrier habile la conduise. C'est le train naturel de la vie. Il se poursuit vers les pentes les plus faciles et peut être longtemps privé de ces interventions qui le redressent.

Derrière ces ondulations muettes se cache une autre substance. Elle n'est pas également répandue. Ici elle s'accumule, là elle s'évanouit. Elle n'est point une face de l'univers, ni une doublure. Nous ne connaissons pas encore ses lois. C'est un caprice vagabond dont les écarts sont imprévus, une présence que l'on souhaite ou redoute, que l'on accueille ou subit. Elle est comme un dieu qui se joue des hommes parmi eux. Là où elle est, les dessins inscrits à la surface du monde se meuvent d'une vie soudaine. Ils prennent une couleur, une beauté, une résistance. Elle rehausse, elle exalte, elle divinise.

On peut étudier l'histoire, ou les doctrines ou les œuvres d'art sur une seule tranche, à la surface du sensible, épiderme

de l'être, qui toujours existe, par définition même, puisque l'histoire, quelque soit son domaine, ne connaît que des faits qui ont trouvé le moyen de naître. Ainsi tout s'explique sans doute et tout s'expliquera, par cela seul que cela fut. Mais il y a deux manières de prononcer les mots, deux manières aussi de les écrire — et ils ne sont plus les mêmes.

L'esprit seul, « la connaissance supérieure » voit les démons et les dieux ; mais ce sont les démons et les dieux qui jouent avec le monde. Il est vrai que tout a été dit et que tout est arrivé. Mais ce qui a été dit, ce sont des enchaînements de mots ; ce qui est arrivé, ce sont des enchaînements de faits. La pensée, elle, n'existe que par l'effort spirituel d'un homme qui la pense, et l'événement, quel qu'il soit, n'est qu'un déclic de circonstances quand on l'a dépouillé des significations et des ferveurs. Les mots, comme les œuvres sont des cristallisations, tandis que la pensée est jaillissement, fusion ardente. On dira : « l'homme est libre » ou « l'homme doit obéir ». Ou l'a dit des millions de fois, à propos de petites servitudes qui sont les mailles de notre vie et on le répète comme on dirait : « il faut déjeuner car l'heure de midi est venue ». Mais un jour cette pensée s'enfle d'une tempête, sans que l'on sache au juste pourquoi cette journée du siècle fut réservée à son déchaînement. Alors ces quatre mots deviennent comme un signal qui met en branle des armées. Ils sont un cri de sédition dont les possédants s'épouvantent, une force capable d'ébranler les empires et peut-être de détruire toute la maison où les peuples ont vécu. Un exposant d'une valeur indéterminable exactement, mais sûrement énorme, s'est placé devant eux et la somme qu'ils représentent croît vers l'infini.

De même s'écrier « mon Dieu » parce qu'un enfant a cassé une assiette ou parce qu'un espoir de toute l'âme vient de se briser, parce qu'on a besoin de deux mots pour commencer une affirmation mitigée ou parce que l'on crie sa foi des profondeurs de son abîme, c'est mettre dans la même cassette du vent ou de l'or. Et si l'on songe à l'histoire des idées, aux œuvres des artistes, on y retrouve les mêmes passages et les mêmes abandons, les jeux de l'indifférence et de l'amour. Ce qu'on appelle la banalité n'existe pas en soi. Il n'y a point de pensées banales : il n'y a que des pensées dépourvues de foi. Un lieu commun est un lieu public et fréquenté où personne n'ouvre plus les yeux pour bien voir. On s'y rend par habitude et on le quitte sans l'avoir regardé. Pourtant qu'un homme survienne et s'avise qu'il y a là des beautés méconnues, qu'il

le dise avec l'accent, avec le timbre de voix qu'il faut, alors la foule affluera pour célébrer l'annonciateur. Celui-ci n'aura fait cependant que décrire avec passion. Il n'aura rien créé, il aura seulement enlevé la poussière des surfaces ternies et qui brilleront à nouveau. Les mêmes mots qu'auparavant seront prononcés, mais ils le seront d'une autre manière, et ce sera peut-être une révolution dans l'histoire des hommes. Les mots dépourvus de sève reflleuriront à la faveur de nouveaux soleils et ceux qui ne comprendront pas, croiront à la folie des saisons ou à l'astuce des jardiniers. Nous ne jugeons les idées du passé, que par leur dépôt immobile sur la surface d'un livre. Il faut un effort de création pour comprendre, une puissance de ressusciter dont tous les hommes ne sont point capables. Une vérité ne disparaît pas : nous cessons de la voir. Elle s'était donnée vivante à ceux qui l'aimèrent. A ceux qui la dédaignent ou la combattent, elle ne montre que son effigie et ne se blesse point alors qu'on lui reproche de n'être qu'une image.

En nous bornant aux limites de l'esthétique, il faudra donc reprendre la définition platonicienne que Solger transcrit à plusieurs reprises et qui semblera une tautologie seulement à ceux qui restent « prisonniers de l'entendement » : *tô kalô panta ta kala gignetai kala* (Phaedon) : c'est par le Beau que toutes les choses belles sont faites belles. Le Beau est la perception d'une présence, d'une « idée », d'une plénitude au sein des apparences sensibles.

Vouloir l'expliquer en soi n'a pas de sens : c'est par nous qu'il existe puisqu'il est d'abord une modification de notre être intérieur. Il est donc d'abord un *phénomène d'adhésion*. *Le premier but de l'esthéticien sera l'étude de l'adhésion* : pour quoi sentons-nous le plein ou le vide, la présence ou l'absence ? Cette façon de poser le problème l'allègera d'abord d'une difficulté singulièrement embarrassante : il ne sera plus nécessaire de chercher une explication à cette trop fameuse *Allgemeingültigkeit* qui n'a jamais existé. Lorsque Kant pose que le beau doit être valable pour tous les hommes, il n'exprime qu'une condition formelle qui se justifie pleinement de son point de vue : il la détermine dans sa virtualité. Mais il ajoute lui-même sans ambiguïté qu'il ne s'agit que d'une valabilité de principe et que, dans le fait, les opinions diffèrent du tout au tout. On déclare alors que le contradicteur manque de goût. Or c'est précisément là qu'est le problème esthétique. En fait rien n'est plus sujet à divergences que l'appréciation

des œuvres d'art. L'unanimité n'existe sur aucune œuvre. Que de peintres, et des plus qualifiés, que de musiciens, et des plus avertis, déclarent que Raphaël est ennuyeux et Wagner endormant ! Que l'on songe aussi à l'art gothique et à l'opinion de nos classiques ou à l'architecture en béton armé.

Existerait-elle, l'unanimité de l'adhésion n'en serait pas pour cela un élément essentiel du beau et il faudrait remarquer d'abord que cette concordance vaut pour une période relativement très limitée de l'histoire, ce qui nous autorise à l'expliquer par une certaine permanence du sujet, sans nous donner le droit d'y voir une détermination organique et constitutive de la beauté.

Toute analyse des données impliquées dans l'œuvre d'art et qui n'est en somme que le dépouillement expérimental de la notion solgérienne de symbole, risque cependant de nous induire en erreur. On peut — et on l'a fait avec une minutie et une abondance souvent lassante — examiner le fond et le double fond de l'impression artistique, y distinguer ce qui parle aux sens, à l'imagination, à l'intelligence, bref dénombrer toutes les avenues et les sentiers de la beauté adhérente, on aura peut-être distingué une multitude d'appelés, mais sans avoir découvert *quels seront les élus*. En d'autres termes on aura encore une fois « intellectualisé » le fait esthétique, pulvérisé le météore, compté les gouttes de logique qui sont en suspension dans la magie. On restera sur le plan de l'intelligence vulgaire alors qu'il s'agit précisément de ne point quitter celui de la présence.

Or le phénomène important — et analysable — est ici celui du choix parmi les termes impliqués, l'ordre dans lequel ils sont appelés ou admis, leurs privilèges respectifs : bref ce qui est pour chacun la « révélation de l'idée » avec son dispositif en profondeur, son centre de perspective et son dégradé de lumière. Car non seulement les données virtuelles, impliquées dans l'œuvre ne sont pas toutes effectivement saisies dans l'émotion esthétique, mais encore parmi celles qui le sont, les unes portent un accent plus fort que les autres. *La notion de présence inclut nécessairement celle d'accent* et se précise par elle. L'accent est un accroissement d'intensité, il est le genre ou plutôt le semblant de mesure qui s'applique dans ce règne du qualitatif et de la préférence. Il est une distribution de potentiel, inégale et d'apparence arbitraire, que les individus, les écoles et les époques font par voie d'autorité, par bon plaisir et sans appel. L'esthéticien pourra et devra en rechercher

les raisons, mais il peut être assuré d'avance qu'elle ne seront pas raisonnables. Elles naissent de catégories affectives, du choc et de l'usure, du désir et du contraste, du besoin de compensation ou de la satiété.

L'esthéticien qui veut trouver une explication générale du beau est contraint de tenir compte de toutes ces accentuations ce qui revient à les supprimer toutes. Il ressemble à ce candidat au Conversatoire qui cherchait la meilleure façon de réciter le premier vers d'Athalie et eut le malheur de s'adresser à plusieurs maîtres. Pour le premier il fallait accentuer « Oui » pour l'autre : « je viens dans son temple » ; pour le troisième l'important était le mot : « adorer » et pour le dernier il devait tout subordonner à la majesté de : « l'Éternel ». On devine le résultat dès lors que le candidat trop docile voulut tenir un compte égal de tous les conseils. Chercher une définition qui convienne à la fois au beau académique et aux différentes sortes d'expressionnisme, à la flûte du pâtre et aux bugles de la tempête, à Homère et à Rimbaud, à Gluck et au Jazz, c'est se condamner, ou plutôt condamner l'esthétique à la mort par inanition. Tout ce qui est impliqué dans l'œuvre est déjà un immensum infinitumque, comme Solger le répétait après Schelling et Schlegel. Que dire alors qui vaille aussi pour la foule de toutes les œuvres existantes ou possibles ? En réalité ce n'est pas le dénombrement qui importe, ni la classification, mais le crible et ce qui passe au travers. Ainsi les amoureux ne lisent qu'un seul nom ou une seule lettre dans les firmaments innombrables.

Si l'on veut ramener la beauté à la définition la plus générale, on ne peut espérer trouver qu'une formule abstraite où le caractère proprement spécifique ne peut avoir de place, car il n'est pas de l'ordre des concepts. C'est ce que Solger avait clairement vu quand il décrit les vains efforts de l'entendement et ce qu'il appelle la tragédie du beau. Toute cette définition, comme celles qui prétendraient s'appliquer à tous les cas de plaisir esthétique, ne retient pas la réalité du beau ; elle n'en donne qu'une épure, une projection, une interprétation sur le plan intellectuel. Or c'est dans un autre élément qu'est le caractère spécifique : dans l'idée, en tant que présence qui se superpose aux relations, en tant que vie qui porte en soi sa teneur propre. Si l'on veut aller plus loin dans l'examen, c'est là qu'il faut regarder.

*
* *

Le problème de la réceptivité n'est-il que celui des types auquel on s'est attaché particulièrement depuis quelques années ? Nous ne le croyons pas. Toute typologie n'est encore qu'une classification préparatoire, qui délimite la besogne, mais ne l'accomplit pas. Car le véritable problème reste celui de l'adhésion et il se pose de plusieurs manières pour un seul et même type ; il y a en effet non seulement à expliquer le fait de la « révélation en soi », mais encore celui de ses éclipses et de ses métamorphoses. De plus, le style de vie d'une époque s'étend à tous les types d'esprit et il serait difficile d'admettre qu'il soit au contraire une prépondérance accordée à certains et l'évincement de tous les autres.

En un mot la distinction de types, l'analyse de l'homme dans sa structure affective, ce que l'on a appelé des catégories d'ordre vital peut nous donner l'illusion que nous avons serré le problème de plus près. En réalité ce n'est qu'une illusion.

Il y a d'abord les classifications qui ne sont qu'un jeu de combinaison où l'on est assuré de gagner à tout coup. Elles présentent peut-être un intérêt pratique ou méthodique pour les bibliothécaires de l'intelligence mais elles ne peuvent servir aux esthéticiens que sur les franges de leur domaine. Si je conviens par exemple de diviser les esprits selon leur tendance dominante à l'analyse ou à la synthèse, je ne fais que tracer sur la multiplicité du réel deux angles supplémentaires et, pour peu que j'admette une zone mitoyenne et mixte, il est bien évident que rien ne saurait plus m'embarrasser.

De même les classifications telles que celle que nous propose par exemple Spranger (1) ont assurément un intérêt psychologique, et par là ne sont pas étrangères à l'esthétique, mais elles n'en touchent pas le fond propre. D'ailleurs le fait même qu'il distingue à côté des natures pratiques, spéculatives, politiques et religieuses, une catégorie d'hommes plus particulièrement « artistes » montre bien que le problème esthétique reste entier. De plus on ne saurait omettre que le plaisir esthétique existe aussi pour toutes les autres espèces d'hommes, et que parmi les artistes eux-mêmes il y a des perspectives opposées voire des bouleversements et des éclipses.

Nous ferons une objection semblable à la classification de Dilthey. Celui-ci, comme nous l'avons déjà indiqué, est très

(1) SPRANGER, *Lebensformen*, Halle, 1930.

près de Solger par son sens de la réalité historique et son besoin d'y voir, en profondeur, toute la richesse d'un monde spirituel. Il nous dit (1) qu'il y a trois manières d'interpréter l'univers, et les esprits se caractériseraient selon lui d'après leur conception de la nature. Mais le positivisme d'Épicure ou d'Auguste Comte, l'idéalisme de la liberté de Kant ou des chrétiens et l'idéalisme objectif de Leibniz ou de Goethe ne nous renseignent pas plus précisément sur la nature de la révélation que ne l'avait déjà fait Solger. En déplaçant le curseur sur la ligne « visitation-aspiration », en allant du point où le concret se spiritualise à celui où le spirituel s'adjoint une forme, en passant par le stade intermédiaire où l'un et l'autre se fondent harmonieusement, on n'a rien fait de plus qu'une de ces classifications « ramasse-tout » qui n'ont d'utilité que pour la compréhension historique. Elles aident à mieux pénétrer la nature des individus, elles nous mènent dans le prolongement de leur perspective individuelle et favorisent ainsi l'Erlebnis sans lequel ils nous demeureraient étrangers, mais elles ne nous expliquent pas le fait de la réceptivité en soi.

Il en sera de même de toute espèce de classification : elles marqueront peut-être des limites extrêmes au-delà desquelles certaines adhésions sont impossibles, mais si le problème est circonscrit, ce qui n'est d'ailleurs pas sûr, il n'est pas résolu.

En résumé toute typologie transpose en langage de psychologie ou d'anthropologie ce que Solger avait déjà dit à sa façon : il ne nous semble pas que l'on soit allé, en ce sens beaucoup plus loin que lui. Dans sa description de l'« organisme de la fantaisie » on trouve déjà marquées les différentes zones spirituelles dans lesquelles il est possible de répartir les humains au lieu d'y situer les œuvres. Ce sera aussi une classification exhaustive « par construction », mais elle aura au moins le mérite de marquer l'importance de l'accent et de l'expliquer par l'acuité respective de nos différentes facultés affectives ou intellectuelles. C'est en effet toujours là qu'on revient et la psychologie, dite structurelle, où l'on a tant travaillé de nos jours, n'a pas fait de constructions nouvelles. Que l'on étudie par exemple les résultats auxquels est parvenu Jung (2), qui est assurément l'un de ceux qui ont donné sur ce sujet les aperçus les plus raisonnées, les plus systématiques et en même temps les plus solidement établis : l'extraversion et

(1) *Das Wesen der Philosophie*, 1908, G. W., V.

(2) JUNG : *Psychologische Typen*, Zürich, 6^e mille, 1930.

l'introversion sont l'aspect psychologique du symbole et de l'allégorie, tels que Solger les conçoit. Et les fonctions supérieures ou « différenciées » qu'il distingue à l'intérieur de ces deux courants principaux sont encore celles que Solger situait dans la « pensée » et dans la « sensibilité de la Fantaisie ».

La classification de Solger a même l'avantage sur celles des psychologues contemporains, qu'elle souligne la valeur de la présence en soi : elle nous montre par là qu'il y a un problème d'ordre spécifique qui se superpose à la psychologie. En effet Goethe, avec *Werther*, est un exemple de la *Sinnlichkeit* der Phantasie dans l'ordre de l'allégorie, ce que Jung nommerait un sensitif introverti, mais il sera un extraverti dans *Hermann et Dorothee*.

*
* *

Si le problème de la présence n'est pas résolu par la définition de types humains, il n'en reste pas moins que l'étude de ce « fait intérieur » ne peut être poursuivie que par les moyens de la psychologie — au sens le plus large, depuis l'introspection jusqu'à la psychologie collective, la sociologie et l'histoire, si nous voulons dépasser le point de vue de la « révélation » auquel s'est arrêté Solger.

Mais c'est encore à une idée de Solger que nous pouvons avoir recours ici : celle de *communio*n qu'il nomme fusion du sujet et de l'objet et, quant à l'objet lui-même, d'*implication* (autre aspect du symbole, c'est-à-dire, présence latente d'une multiplicité dans le fini).

Le sujet découvre en effet une plénitude dans l'objet quand il s'y retrouve lui-même : « du gleichst dem Geist, den du begreifst », et inversement. *L'art n'est pas désintéressé*. Ou plutôt il ne l'est qu'en un certain sens ; le plaisir esthétique est sans doute étranger aux concurrences de la convoitise ; « chacun en a sa part et tous l'ont entier », il ne peut être confisqué ni par un instinct ni par une volonté, mais ce n'est là qu'une interprétation équivoque du mot « désintéressé ». En son fond l'art flatte le moi, il en suit les caprices, leur obéit, il en retrace les besoins, il en exprime les passions : il doit être enraciné dans l'homme et dans l'époque sous peine de n'être plus art et de laisser le spectateur indifférent. Tandis que le désintéressement est un détachement de soi-même, un oubli, une abnégation, l'art nous ramène vers nos souvenirs et nos rêves, transpose nos désirs, raconte ce que nous sommes

et ce que nous aimons. L'ascète n'est pas artiste, ou il ne l'est pas là où il nie la vie. Le beau est *de la vie en abondance avec tout ce qu'on aime en elle* — il y a même une volupté de la douleur — et sans tout ce qu'on y déplore.

Il est en effet retiré du fleuve héraclitéen et demeure, immobile, sur ses rives. Un événement vécu est un moment du devenir, un chaînon rivé à d'autres chaînons, un pas sur une route, une chute sur une pente. Il a des prédécesseurs et des successeurs, des tyrans et des esclaves, des ancêtres et des fils. Il est pris dans le déterminisme, il crée une fatalité. Si vous dites A, il faudra dire B, affirme un dicton allemand : les actes, comme les passions sont autant de chemins qui marchent et apportent leurs horizons. Tout moment de l'existence est un seuil, un vestibule, un passage : il n'est point d'impasse, mais sur le vestibule ne donnent que quelques portes, après lesquelles il y en aura d'autres encore et encore d'autres qui se referment derrière nous et ne se rouvriront point, pas même pour laisser échapper des remords.

Or dans ce labyrinthe où nous marchons de chambre en chambre jusqu'à la chambre mortuaire, l'art prend une image et l'isole : elle devient libre et ne crée point de destin.

Par là même il *échappe aux métamorphoses* où la vie travaille avec la pourriture. Tout événement est périssable et périt à la minute qu'il se réalise. D'où la mélancolie du bonheur. Ce que le temps historique éloigne et détruit, l'espace esthétique le sauve. Un moment de la vie du poète devient éternel, en marge et toujours accessible. L'instant où Goethe arrivé dans la cabane de Gickelhahn, regardait la plaine vers Ilmenau, le soir du 6 septembre 1780, s'est fixé dans le *Nachtlied* et celui où Beethoven, dans la vallée de Heiligenstadt écouta la voix des coucous et des cailles trouvera dans l'andante de la *Pastorale* des milliers de renaissances. « O temps ! suspens ton cours ». Il ne l'a point suspendu, mais ce qu'il dévora lui fut ravi par la vertu des strophes. Telle est la « libération » de l'artiste. La création artistique n'est pas une création, mais un sauvetage : elle abolit la caducité et avec elle la douleur de mourir sans cesse, l'angoisse de l'agonie quotidienne. L'art est le champ de paix où nous retrouvons à loisir les morts vivants.

Libre et permanente, l'œuvre d'art est en outre *gratuite* elle est de la vie à l'essai, sans engagement. L'existence évanouissante des jours vécus crée des liens rigoureux ; la constante survivance de l'œuvre d'art dure dans la liberté. La vie

tient une comptabilité stricte : tout ce que nous appelons ses dons n'est qu'un prêt à échéance incertaine. Même les présents du bonheur sont inscrits en compte, parce qu'ils ont donné une inflexion au devenir, fût-ce un élan joyeux, qu'il faudra poursuivre ou corriger et qui nous prend dans l'entrelacs des conséquences. La vie réclame toujours son dû, elle ne remet aucune dette et n'a point de créanciers insolvables : elle ne tolère chez eux que l'insouciance ou l'aveuglement, jusqu'au moment de l'échéance, parfois au-delà et c'est alors le plus grand de ses bienfaits. La liberté, dans la vie, n'est qu'une option entre plusieurs servitudes ; mais la liberté dans l'art est celle de prendre à loisir, de changer et de reprendre, de chercher, d'essayer, même de s'arrêter à mi-route pour revenir en arrière et repartir ailleurs. Elle nous donne le goût du breuvage dans le risque du poison, la fièvre sans la maladie, la course sans la fatigue, la durée dans le vieillissement.

Un autre aspect de cette gratuité est la *tolérance*. La vie détruit les possibles qu'elle réalise, mais elle abolit du même coup tous ceux que son choix a exclus. « On ne peut pas être et avoir été », proclame un dicton populaire. Même dans le présent être, c'est déjà n'être pas. L'art est le lieu des métépsychoses où les âmes émigrent pour une heure et se complaisent dans l'illusion d'existences diverses et contraires où elles entrent et d'où elles s'échappent à leur gré. Il est non seulement libre mais libéral : et donne sans rien réclamer en retour et il donne généreusement ; il donne sans cesse et sans faire attendre, sans faire expier, sans les obligations et sans les remords : *Le beau, c'est de la vie sous toutes ses formes, immédiatement et gratis.*



C'est en interprétant ainsi la pensée de Solger qu'il nous semble qu'elle prenne un sens cohérent et fécond. Il importe en effet de ne point se laisser abuser par les termes. Nous venons de transposer en langage positif ce que Solger exprimait en métaphysicien et en mystique. Cette vie « immédiate et gratuite » n'est autre que sa « révélation de l'absolu » et s'il lui plaît d'appeler cette existence « fantaisiste » une manifestation en nous de la puissance créatrice de Dieu ou un reflet de cette pensée divine d'où le monde réel est issu, nous ne verrons là qu'une transposition verbale et un autre système de coordonnées.

L'idée profonde de Solger est en bref la suivante : le Beau est un tout où l'objet et la personne sont confondus ; il n'est ni chose ni âme mais les deux ensemble, une unité où l'un et l'autre sont impliqués, avec toutes les richesses latentes qui font pour ainsi dire masse dans la révélation et peuvent se dérouler à l'infini dans l'analyse.

C'est, il nous semble, cette idée d'*implication* ou, dans la terminologie solgérienne, de *Symbole* qui devrait retenir l'attention des esthéticiens. Elle seule peut donner à l'esthétique des bases précises qui lui manquent. Peu important en effet les analyses et les classifications dont on ne fut que trop prodigue. Enumérer tous les éléments intellectuels ou effectifs qui entrent dans le plaisir esthétique, ainsi que l'ont fait par exemple Volkelt et Hartmann, nous paraît sans intérêt. Ces sortes d'analyses, si elles étaient faites par des artistes, vaudraient peut-être comme œuvre d'art. Elles ne sont qu'un travail de statisticien. Les expériences de Fechner ne nous avancent pas beaucoup plus : elles peuvent nous orienter vers la connaissance de types humains et servent par là même plutôt la psychologie que l'esthétique. Le fait esthétique en soi est celui de l'adhésion, du oui dit à une présence. Au lieu de se perdre en discussion oiseuse sur le beau et l'agréable, de se demander si le beau est déterminé par les sens, l'entendement ou la raison, — pour constater ensuite que nous sommes prisonniers dans des barrières que nous avons dressées nous-mêmes sans que rien nous y obligeât — il vaut mieux se demander comment *il intéresse l'âme tout entière et se greffe sur tout objet, si complexe ou si rudimentaire qu'il soit*. Car c'est bien notre être tout entier qui y est « intéressé » : l'organisme de la Fantaisie, comme disait Solger, la totalité de notre être, avec ses sens, son passé, ses idées et son inconscient. Il y a dans le Beau comme un nombre indéterminé de couches feuilletées qui se touchent et se roulent les unes dans les autres. C'est le sentiment de cette abondance virtuelle, le choc de cette masse, au moment où elle est encore globale et indistincte qui crée le saisissement et nous subjugue par la magie de ses promesses. Ce que l'analyse déroule dans le successif, coexiste dans le simultané. Ce que la logique sépare est uni dans l'instant. La vie est plus libérale que la pensée : elle fait voisiner les oppositions dans le même acte, elle mêle l'agréable et le douloureux, le désir et la crainte, la raison et la déraison, l'innocence et la faute. La conscience et son double-

fond pelotonnent et resserrent dans l'interstice d'une seconde des milliers d'écheveaux.

Le problème esthétique ainsi posé n'est cependant pas encore circonscrit : *l'implication désigne la masse, mais dans la masse il se fait un choix* et c'est ici qu'apparaît la notion connexe que nous trouvons formulée avec force chez Solger : celle de *révélation*. Il ne faut pas voir là en effet un abus de langage, un excès oratoire, mais une notion précise : parmi les termes qui s'offrent à notre conscience, il y a *des réprouvés et des élus*. Peu importent les justifications dialectiques : il sera toujours possible de les poursuivre jusqu'au contradictoire ou à l'absurde. Seul compte le règne de la grâce. Quand les yeux se sont ouverts, quand le point mystérieux a été touché, le oui fait place au non ou au rien.

Il en résulte pour l'esthéticien qu'il doit étudier non seulement le champ de la vision, ce qui passe à travers la « grille », ce qui franchit le « tamis », mais tenir compte aussi *des coefficients invisibles qui multiplient l'intensité des images*. En d'autres termes ce n'est pas l'*Einfühlung* qui nous paraît être le phénomène esthétique par excellence, dans la mesure où le sentiment spécifique du beau est traduit dans le langage de l'« intelligence vulgaire », mais bien plutôt ce que l'on pourrait appeler le « *Herausfühlen* ». Nous ne transportons pas notre conscience dans l'objet pour lui prêter notre vie intérieure, mais *nous ne prenons en lui et ne voyons en lui que ce qui est en accord avec nous-mêmes*. Le choix que nous faisons est éminemment partial, dictatorial, arbitraire. Il caractérise moins l'œuvre que celui qui la contemple. Dis-moi ce que tu aimes et je te dirai ce que tu es. D'où la variété et l'incompatibilité des commentaires. Sophocle et Shakespeare changent de visage avec les siècles. « Dans un grand homme, disait Solger, à propos de Goethe, l'on ne prend jamais que ce qui vous appartient (1). » Le fait esthétique proprement dit est à la jonction fuyante d'une lumière qui se déplace sans cesse et d'un paysage immobile qui sort de l'ombre ou s'y replonge. Le paysage ne cesse pas d'exister et l'on peut toujours en étudier ou en décrire la configuration. Lorsque Nietzsche a renié Wagner, il ne cesse pas de le comprendre, il *sait* de lui autant qu'auparavant, mais le fait intérieur a changé de nuance, quelque chose s'en est détaché : tout ce qui est de la connaissance « vulgaire » est demeuré semblable, cependant

(1) N. S., I, 125.

que disparaissait la « révélation » et que la beauté s'éclipsait dans l'indifférence ou l'hostilité.

La détermination de types psychologiques ou esthétiques pourrait, nous l'avons dit, marquer des limites extrêmes, encore que les mêmes hommes soient capables d'un renversement total qui semble défier toute classification. Ce que l'esthéticien doit tenter d'expliquer c'est le glissement de l'accent, la naissance de coefficients invisibles, une répartition de potentiel, bref la courbe d'une intensité secrète, les rencontres de l'amour et de la destinée.

Le glissement des accents marque les métamorphoses de la Présence, les ondulations qualitatives du devenir, l'optique changeante des individus et des âges. Outre le problème de la *conversion et de l'apostasie*, l'esthétique fondée sur la Présence doit tenter de rendre compte du *rythme de l'actualité spirituelle*. Ce que la mode reflète et déforme dans son grossier miroir, ce sont des mouvements et des images qui règnent dans les régions les plus authentiques de l'art (1).

Lorsque Solger affirme que le Beau est tout entier dans chacun des arts et que l'activité créatrice reste partout identique, en ne différant d'elle-même que par une sorte de remaniement intérieur qui rappelle les *Potenzen* de Schelling quand il pose d'autre part que tout artiste est nécessairement enraciné dans son époque et participe à l'esprit de son temps, il formule exactement les données de ces multiples problèmes. Mais il ne nous explique pas le passage de la Fantaisie méditative à la Fantaisie plastique où, en d'autres termes, comment et pourquoi l'actualité spirituelle module d'un ton à un autre, par exemple de l'intellectuel au sensible ou de la docilité à l'aventure. L'idée romantique d'une théorie de l'art qui ne serait qu'une mythologie et que Solger a illustrée dans le mode chrétien, ce que de nos jours Léopold Ziegler appelle « *Gestaltwandel der Götter* » (1) reste un des objets principaux de l'esthétique si l'esthétique ne se refuse pas à sa tâche essentielle qui est de percevoir et de définir la présence des dieux.

Si Solger n'a pas élucidé ces problèmes, il a cependant posé les conditions de la recherche. On serait en effet en opposition avec ses principes et en contradiction avec son esprit,

(1) Nous avons essayé de préciser cette idée dans deux articles de la *Revue Musicale* : l'Actualité spirituelle (sep. 1926) et la Revalorisation des Idées (déc. 1927) ainsi que dans notre livre sur *Debussy* (Rieder, 1929).

(2) *Reichel-Verlag*, 1922.

si l'on s'imaginait qu'il s'agit d'analyser des formes et des contenus. Cela c'est le « point de vue de l'intelligence vulgaire » d'où nul ne peut apercevoir le beau. Ce que Solger répète sans cesse d'une manière souvent obscure, dans un langage tantôt scolastique tantôt mystique, c'est que toute « connaissance supérieure », dont le beau est l'une des expressions, ne voit *point de séparation entre le contenu et la forme*.

« Dans la connaissance essentielle, forme et matière ne peuvent être qu'une seule et même chose et se pénétrer indissolublement l'une l'autre (1). » C'est la définition même de l'Idée, unité du général et du particulier, en dehors de laquelle il n'y a pas de moralité ou de religion. La forme ne se distingue du contenu que par une dissociation qui abolit la présence. Cette analyse est une dissection qui supprime la vie ou n'est possible qu'après que la vie a cessé. Elle s'exerce dans le statique, « après coup », tandis que l'idée est activité, synthèse vivante qui règne dans l'immédiat. « Toute connaissance... n'est qu'activité... Le reste n'est que conséquence de la réflexion, de la séparation de ce qui n'est en soi qu'une seule vie (2) ».

Celui qui part de la forme et cherche le contenu ou du contenu pour imaginer une forme ne fera jamais œuvre d'artiste. Il sera un fabricant, point un créateur. La notion de l'organique telle qu'on la trouve non seulement chez Schelling ou chez Goethe, mais chez beaucoup d'autres penseurs allemands (3), ne pouvait être formulée avec plus de vigueur et de conséquence que ne l'a fait Solger. En effet elle s'applique d'après lui autant au spectateur qu'à l'auteur, aussi bien dans la contemplation que dans l'acte, puisque l'un et l'autre se rejoignent et s'identifient dans la Fantaisie. Solger va même jusqu'à dire que les différents arts ne se distinguent pas selon leur forme ou leur matière, comme l'ont prétendu certains esthéticiens, mais révèlent la même beauté indivisible et inanalysable dans son essence.

Tel est aussi le point de vue de l'esthétique contemporaine. Th. Lipps se refuse à discuter la question. Le contenu, dit-il, est tout autre chose que le sujet et le programme : il est ce que l'a fait la forme. Aussi ne peut-on modifier la forme sans modifier le contenu (4). Et dans son livre *Gehalt und Gestalt*,

(1) N. S., II, 89.

(2) *Ibid.*, 104.

(3) Cf. CASSIRER. *Freiheit und Form*.

(4) *Psychologie des Schönen und der Kunst*.

Walzel arrive à la même conclusion : « mon but dernier, écrit-il, est de découvrir dans la forme l'expression du contenu et dans le contenu ce qui détermine et implique la forme (1). »

Cependant il nous semble que ce sont précisément les positions de Solger et son esthétique de la Présence qui permettraient de creuser le problème. L'unité organique, le concept de forme intérieure n'était pas chose nouvelle. Mais aux catégories de l'Un et du Multiple que Solger ne veut pas voir jouer séparément dans aucune œuvre d'art, il ajoute celle de l'Intense. La présence se différencie et se transforme par l'accent. Quand les accents se sont adoucis ou ont disparu, la présence s'atténue, ne devient que l'ombre d'elle-même ou s'efface. S'il s'agit d'une œuvre « authentique », c'est-à-dire où forme et contenus sont fonction l'un de l'autre, l'armature interne ressort et semble dominer davantage à mesure que la présence décline. Dans le cas contraire, il ne reste plus rien. Les œuvres dites « classiques » prennent alors cette fameuse harmonie, ce « calme dans la grandeur », cette « noblesse et cette simplicité » qu'admirait Winckelmann, un peu à la façon des souvenirs selon Schopenhauer, qui nous paraissent beaux, heureux et dépouillés, parce qu'ils se sont détachés du vouloir-vivre. Quant aux œuvres « romantiques », elles deviennent classiques avec le temps ou bien elles laissent paraître un déséquilibre entre l'intention et la réalisation. Tant que l'actualité spirituelle les enrichit d'une présence prêtée, elles sont violentes ou passionnées. Après l'usure de la présence il semble — selon la pénétrante observation d'André Gide que « L'auteur romantique reste toujours en deçà de ses paroles », alors qu'« il faut toujours chercher l'auteur classique par delà ».

Il faudra en effet tenir compte des transferts et des usurpations de présence. Il y a des positions et des déplacements d'accents que l'on pourrait appeler fictifs. Le potentiel est emprunté à l'ambiance, il est pris aux réserves diffuses dans l'actualité spirituelle de l'époque ou ce que nous avons appelé les mots talismans, pendant le temps qu'ils gardent leur vertu. C'est ici qu'interviennent surtout les théories. On peut dire que les écoles ont besoin d'une théorie dans la mesure même où elles sont impuissantes. Les Manifestes indiquent d'avance les points où devra porter l'accent et font ainsi appel à une volonté qui est pour ainsi dire transcendante à l'œuvre et parvient à donner à l'intention la couleur de la réalisation.

(1) *Gehalt und Gestalt*, p. 165.

Mais cela même suppose que la présence qui peut être appliquée du dehors, peut être, dans d'autres cas, issue de l'œuvre même. C'est exprimer en même temps que la présence fait partie de cette unité indivisible qu'est l'œuvre d'art authentique, et se fond avec la forme et le contenu dont elle ne peut être séparée qu'artificiellement. Si cela paraît difficilement explicable par des « raisons » il n'en reste pas moins que c'est un fait et l'un des faits primordiaux de l'esthétique. Solger nous parle alors de révélation ou de divin, de connaissance qui ne se laisse pas entièrement résoudre en un réseau de rapports rationnels, d'une idée qui ne trouve pas dans l'existence de support adéquat et permanent et ne reste vivante que dans la conscience qui la produit ou la reçoit : quels que soient les termes employés pour le désigner, il y a là un phénomène d'ordre « magique ». Et ce phénomène doit avoir pour l'esthéticien un double sens : de même que le problème de l'expression a une double face, ce que nous avons appelé *l'embauchage des serviteurs et la fidélité des messagers*. Ce n'est pas ici le lieu de traiter de ces questions en elles-mêmes. Mais, si nous les signalons cependant, c'est afin de rappeler que Solger en a marqué les données essentielles. En effet dans le choix des serviteurs il y a moins une discrimination qu'un appel autoritaire, une sorte de violence conquérante, un acte de bon plaisir. La force créatrice qui est à la fois enthousiasme et ironie, — enthousiasme parce qu'elle est un jaillissement et une ardeur, ironie parce qu'elle sait que rien ne répondra jamais à son désir — est l'activité, la présence pure, le rayon encore invisible dans le vide et qui cherche son miroir. Elle demande à s'affirmer et à s'épanouir. Alors elle prend, tel un demiurge, tout ce qui passe à sa portée et elle le transfigure, lui imprime sa marque, en fait autre chose sans pourtant le changer. La connaissance supérieure se sert des éléments de la connaissance vulgaire, mais les élève dans un autre règne où ils prennent une unité, un sens qu'ils n'avaient pas, une dimension divine où l'un et le multiple ne peuvent plus être distingués. Il y a là une espèce d'alchimie magique dont il faut tenir compte en tant que magie, c'est-à-dire dans l'ordre de « la révélation ». C'est le fait authentique de la création, éternellement distinct de l'imitation et de la construction.

Car les serviteurs ne peuvent resservir : il meurent en se soumettant, — quelquefois pour devenir immortels. On ne peut refaire ni Shakespeare ni Beethoven. On les refait et même les referait-on mieux, il n'y a plus le « charme » qui n'est

que dans l'acte créateur. L'esprit a faim et il dévore. C'est un ogre, violenteur de vierges et qui les égorge après l'amour. L'idée, dirait Solger, pénètre le réel, ne peut exister que par lui et y trouve en même temps sa mort. Et si l'on veut aller plus loin dans l'analyse de la pensée créatrice, on retrouvera comme nous l'avons vu exposée dans *Erwin*, la notion d'une force toujours identique qui ne semble différer d'elle-même que par son mode d'irruption dans la vie. A voir les repas de l'ogre tout est autre chaque jour : mais la faim reste la même et la diversité des aliments n'est qu'un trompe-l'œil. Une partie de l'esthétique devrait étudier les spasmes de la faim, en soi. On se demanderait alors si la diversité et la succession des styles au lieu d'être le fait « d'inspirations » hétérogènes, ne dépendent pas de la satiété ou de la disette. Et l'on comprendrait que l'art, comme la vie, ne peut durer ou renaître qu'en oubliant. Les artistes devraient vouer un culte aux iconoclastes.

Une « critique de la Fantaisie pure » laisserait sans doute de côté le véritable fait esthétique, mais on y verrait la contingence de toute affabulation qui, forme et matière se conditionnant l'une l'autre, n'a elle-même de sens que comme « symbole », au sens solgérien d'une activité qui l'a choisie et qui ne peut être rejointe que par une nouvelle « interprétation symbolique des rêves ». Solger invite à conclure que les artistes de tous les temps ont été mûs par la même démonie divine, n'ont été que l'instrument du même ineffable et n'ont différé que par les hasards et les nécessités de l'affabulation.

Il resterait encore pour compléter ou développer la pensée de Solger le second problème, celui de la *fidélité des messagers*. Solger l'a résolu en l'identifiant à l'autre : l'acte de contemplation, dit-il, est le même que l'acte de création. Sans doute, dans une esthétique de la présence, il peut « revenir au même » et c'est l'excuse de Solger. Mais il y a pourtant un démarreur qui a joué son rôle et c'est tout le problème de l'expression. Encore faudrait-il se demander si, le démarreur ayant fonctionné, les voyages restent parallèles. Rien n'est moins certain. Depuis des siècles, remarque Spengler (1), on goûte les œuvres grecques, on les sent, les comprend et les apprécie pour des raisons tout à fait autres que celles qu'avaient leurs contemporains. Ici le monisme solgérien apparaît d'une simplicité arbitraire. Il se justifie en ceci que le beau est

(1) *Vom geistigen Leben*, p. 70.

toujours la perception de l'« idée » l'exaltation du sensible, la sanctification du réel ; mais le caractère symbolique de l'œuvre d'art ainsi que les limites et les différentes perspectives de l'existence autorisent bien plutôt à penser, en style strictement solgérien, que les rayons, tout en restant des rayons, se brisent et divergent.

En d'autres termes les messagers ne sont peut-être jamais fidèles, parfois ils dépassent les espérances et arrivent chargés de plus de messages qu'ils n'en avaient au départ ; parfois ils semblent avoir perdu ceux qu'on leur avait confiés et en remettre d'apocryphes, à moins qu'ils ne se présentent les mains vides.

*
* *

Telles sont les directions dans lesquelles, il nous semble, on pourrait et devrait poursuivre une esthétique de la présence directement inspirée de Solger et qui aurait sur beaucoup d'autres le mérite de ne pas réduire le fait esthétique à ce qui n'en est que la projection intellectuelle, la transposition dans le règne de « la connaissance vulgaire » où s'évanouit son caractère spécifique.

On conçoit dès lors qu'il ne nous paraisse pas exagéré d'attribuer à l'auteur d'*Erwin* une place et une importance qu'on ne lui a point accordée. Nous avons déjà indiqué plus haut comment il s'apparente à une école de la phisoolphie allemande contemporaine. Or les esthéticiens contemporains sont également beaucoup plus près de lui qu'ils ne pensent. Volkelt, par exemple, s'exprime plusieurs fois sur son compte avec une sorte de dédain difficilement admissible. Il le cite une quinzaine de fois au cours de ses trois gros volumes d'esthétique et presque toujours pour lui reprocher une imprécision, un mysticisme ou une ivresse romantiques qui ne peuvent lui être attribuées que par ingorance. En effet le petit nombre d'idées directrices que nous rencontrons chez Volkelt coïncident — à l'affabulation près — avec ce que nous avons lu chez Solger. A la vérité Solger aurait vu chez Volkelt une hypertrophie de cette « connaissance vulgaire » qu'il déplorait de trouver chez Winckelmann. Toutes ces analyses à la fois minutieuses et plates sont de l'ordre de la statistique et semblent n'avoir pour but que de classer tous les faits et toutes les observations possibles dans un vaste compartimentage. Volkelt tient avant tout à montrer la complexité infinie de l'œuvre d'art et du sentiment du

beau qui s'y rattache. Sa notion de « complexe organique » (Gebild), de l'interférence de toutes nos facultés, de leur jonction où se pénètrent l'intelligence et l'émotion, la représentation et le sentiment, ces *Bedeutungsvorstellungen* et *Bedeutungsgefühle* ; l'idée même que cette abondance se présente dans l'immédiat, tandis que l'analyse ne peut que la dévider artificiellement dans le temps (1), tout cela avait été vu et exposé déjà par Solger. Bien plus dans les chapitres qui terminent son Esthétique, Volkelt s'élève à des considérations générales sur la valeur qui semblent inspirées directement de Solger. Il signale en passant (2) que ses conceptions sont voisines de celles de Krause, qui fut un des amis intimes de Solger. Il insiste sur leur caractère « fédératif » par opposition aux théories « monarchistes » qui admettent arbitrairement une prépondérance et affirme qu'il y a dans « le fait esthétique idéal » équilibre entre le voir et le sentir : c'est ce que Solger avait voulu montrer dans cette laborieuse recherche de l'unité qu'il finit par poser comme un optimum peut-être inaccessible et dont l'entendement de la Fantaisie serait le siège. Le point de vue de la « coordination » des valeurs par opposition à leur « subordination » est même présenté chez Volkelt en termes presque solgériens. Il distingue en effet quatre valeurs primordiales, qu'il déclare à la fois indépendantes et unies par des liens profonds : le vrai, le bien, le sacré et le beau. Il n'admet pas que l'on puisse parler de valeur sans faire intervenir un sujet et un objet. La valeur ne peut être indépendante de l'être, de l'âme qui pense, qui voit et qui sent (3). Mais ces quatre aspects « ne sont pas seulement des fragments d'humanité » : « l'humain se révèle en eux dans toute son étendue, et avec une nécessité interne... La valeur absolue, qui forme la base de tout être est contrainte de se réaliser dans notre monde par une pluralité de valeurs indépendantes » (4). Que l'on remplace humain par divin — ce qui n'est qu'un changement de coordonnées conventionnelles — et nous avons l'idée centrale de la philosophie de Solger. On retrouve chez Volkelt l'interprétation solgérienne de l'histoire des doctrines philosophiques et le même correctif proposé. « Selon, dit-il, que l'on voit dans la morale, la religion, la connaissance ou l'art, la valeur parfaite,

(1) VOLKELT *Aesthetik*, III, 592.

(2) *Ibid.*, 554.

(3) *Ibid.*, 516.

(4) *Ibid.*, 551.

vers laquelle tendent toutes les autres valeurs, la conception centrale à laquelle tout le reste se subordonne, prend une forme morale, théologique, intellectuelle ou esthétique » (1). C'est ainsi, par exemple que Kant, Fichte, première manière, ou Lotze orientent toutes leurs pensées dans le champ magnétique du bien. Le dernier Fichte, le jeune Schleiermacher comme Hamann, Kierkegaard ou Scheler, pensent sous le signe du Sacré ; Socrate, Aristote, Spinoza, Hegel sous celui de l'intelligible ; le Schelling de l'idéalisme transcendantal, le jeune Schlegel, Novalis et Richard Wagner sous celui du Beau. Autant de philosophies vraies, dirait Solger, mais unilatérales et fausses dans ce qu'elles éliminent.

Exactement comme Solger, Volkelt se trouve amené dès lors à se poser le problème de la valeur en soi et à constater comme lui et pour les mêmes raisons qu'il est à peu près insoluble : car il se morcelle et prend dans l'existence l'un des quatre aspects définis. Et quand il cherche à en indiquer au moins le sens général, il ne trouve pas d'autre expression que celles dont Solger s'était servi : « peut-être, à titre de conjecture, ou mieux de pressentiment, pouvons-nous indiquer pourtant la direction dans laquelle nous aurons à chercher le contenu de la valeur absolue. Il y a un mouvement de l'âme qui n'a pas trouvé une place indépendante parmi les valeurs qui se suffisent à elles-mêmes, et qui est cependant ressenti et célébré comme l'expérience intime de ce qu'il y a de plus sacré et de plus noble, de ce qui nous apporte le plus de félicité et produit le plus de miracles : je veux dire l'amour au sens le plus large du terme. L'amour, dans ce sens-là, est présent et agissant dans tout ce qui touche au règne des valeurs : il est même lié à l'élaboration *la plus haute* de chacun de ces règnes » (2).

Volkelt ajoute même cette remarque qui ne s'imposait pas dans le cadre de ses analyses et nous frappe ici d'autant plus qu'il en fait la conclusion de son œuvre et qu'elle nous ramène à l'une des idées les plus chères à Solger : « Il est clair qu'une métaphysique qui entrerait, comme nous venons de l'indiquer, dans la voie de ce savoir dont nous n'avons que le vague pressentiment, se développerait en harmonie avec la pensée profonde du Christianisme » (3).

(1) *Ibid.*, 552.

(2) *Ibid.*, 555.

(3) *Ibid.*, 556.

Ces exemples et ces rapprochements suffiront pour montrer non seulement que Volkelt a été injuste ou ingrat pour Solger, mais encore que l'auteur d'*Erwin* reste très proche de la pensée et des préoccupations philosophiques contemporaines.

Il nous semble même comme nous avons essayé de le faire comprendre au cours de cette étude, qu'en mettant en relief, pour ainsi dire sur un plan à part, l'idée de révélation, de connaissance supérieure, d'un règne de la grâce — peu important les mots — bref ce que nous avons nommé « la présence » ou « l'adhésion » ou le « oui », il a été plus loin que les esthéticiens d'aujourd'hui et il a vu plus clair. Volkelt, comme Dessoir ou Lipps, mêle sans cesse le règne de l'analyse et celui de l'adhésion, ce que Solger appellerait la connaissance de l'entendement et celle de la Fantaisie, le réseau sans fin des « relations particulières » et « l'unité de l'idée » qui ne surgit que dans le miracle intérieur. Lorsque Volkelt dit avec raison que l'art c'est le domaine des « visions rehaussées » (1), il exprime l'idée de la présence, mais il ne l'isole pas et ne lui donne point la place prépondérante qu'elle devrait avoir dans l'esthétique.

Or cette idée — et c'est par là que nous terminerons pour en indiquer la portée tout à fait générale, Solger l'appliquait non seulement à l'esthétique, à la religion et à la morale mais aussi à la philosophie. Il nous semble qu'à cet égard il a mis en lumière une vérité profonde, reprise aujourd'hui par Jaspers. L'art, disait-il, est le vestibule de la philosophie. N'était-ce pas une autre façon de dire que la philosophie est un art ? La présence ne se prouve pas, c'est elle au contraire, comme nous l'avons indiqué plus haut, qui impose sa preuve. Elle est, à l'égard des raisons qu'elle allègue, un *a priori* au lieu d'en être l'aboutissement. Elle crée son affabulation pour s'y manifester. Elle choisit quelques propositions simples et leur confère une valeur primordiale. Ce qui n'aurait été sans elle qu'un aphorisme, un lieu commun, une affirmation épisodique détachée de tout contexte large devient un centre de perspective. Elle prend la forme d'une « Idée » qui imprègne de sa lumière tout le contenu de la pensée, l'attire et l'oriente dans son champ magnétique. Quand nous disons : « il ne faut pas se fier aux apparences », ou « fais ce que dois, advienne que pourra » ou « tout est dans tout » ou « vouloir c'est pouvoir », ou « les extrêmes se touchent », nous restons sur le plan d'une « con-

(1) *Das Reich gesteigerten Scheines*, III, p. 559, et *passim*.

naissance de l'entendement » et formulons seulement une affirmation d'une portée limitée. Mais que l'un de ces proverbes auxquels nul ne prête une plus grande importance qu'à un conseil temporaire ou une note marginale — se hausse en qualité, en intensité, devienne comme la devise d'une pensée, son centre de cristallisation, qu'il conditionne toute la vision de l'univers, qu'il soit, en un mot l'Idée, la connaissance supérieure ou la présence qui s'empare du multiple et lui impose son unité, alors nous verrons naître autour des mêmes aphorismes autant de « systèmes philosophiques » différents : Kant, Schelling, Fichte, Hegel. L'Idée cherchera son affabulation pour se manifester : elle choisira ses messagers partout où elle croira les trouver, dans la science, dans l'histoire, dans l'expérience et les souvenirs. Elle imprimera sa propre direction à tout ce qu'elle touche et rien de ce qu'elle aura ainsi annexé et orienté ne pourra être séparé d'elle sans perdre en même temps son sens.

Le fait esthétique de l'adhésion à une présence prend donc place dans le domaine même de la spéculation philosophique et c'est ce que Solger avait en vue quand il joignait l'idée de vérité aux trois autres manifestations de l'absolu. Ainsi apparaîtrait à la fois le caractère symbolique de toute affabulation, de tout système en même temps que son authenticité : dans la mesure où l'idée s'affirme comme une vision cohérente qui règne dans la personnalité profonde du penseur, elle est « ce qui est », Solger disait : la révélation divine ; mais, en tant qu'expression, elle ne vaut que pour l'esprit qui la recrée, et l'interprète symboliquement parce qu'il possède déjà la clef du symbole. Les systèmes sont des épanouissements et des arborescences que la même sève fait jaillir en différents points de l'espace. Ils sont la même vie qui s'exprime par des moyens identiques et crée des formes qui demeurent à jamais impénétrables les unes aux autres. Toutes les comparaisons, toutes les coupes horizontales faites par la pensée parmi ces jaillissements, toutes les critiques ajustées du dehors seront comme les fils de fer tendus de plante à plante par les jardiniers : aucune sève n'y passera.

Une autre image permettra peut-être de nous mieux faire comprendre. Entre les deux rives où commencent les continents inconnus, tout ce qui peut être un objet de connaissance repose comme d'énormes épaisseurs marines. Tout y est en suspension et flotte à l'aventure. Chaque goutte semble n'exister que pour soi-même ou n'être possédée que par une

vague ou un remous. Mais il arrive que du fond de cette mer naisse un courant : il lance une poussée, crée un appel. Une sorte de tourbillon s'étend de proche en proche et innerve la masse inerte. Il n'entraîne rien qui ne fût déjà dans la mer, mais il apporte un rythme, un ordre, un sens, et, s'il est assez fort, il changera le mouvement des vagues les plus lointaines. La masse entière aura reçu sa loi. Qu'un autre courant surgisse, la mer est prête à s'y soumettre, *pourvu que l'autre se soit apaisé*. Il leur faut à chacun la totalité, indifférente et docile, sinon il devient impossible de déceler leur cours naturel et les impulsions conformes à leur « sens ».

Tout devient support, expression, mais ne le demeure que dans le faisceau de la présence, et s'offre à toutes les souverainetés. C'est précisément ce caractère mercenaire, la vénalité du réel, l'indifférence de l'objet, tour à tour soumission ou trahison, qui provoque ce mélange de dépit et d'enthousiasme que Solger appelle l'ironie. On a voulu voir en Solger le théoricien de l'ironie. Or l'ironie n'est pour lui qu'une conséquence. Rien dans le monde extérieur — et les images, les pensées de la connaissance quotidienne, bref tout ce qui se voit ou se formule est monde extérieur au regard de l'idée — ne peut servir à l'idée de réceptacle. Elle n'a pour s'exprimer que des occasions, des prétextes, des « symboles ». Cette masse mercenaire ne lui obéit que là où elle est elle-même présente, mais dans cette présence s'opère la métamorphose qui est à la fois l'incarnation du divin et sa mort. En dehors de la présence, dans la cécité comme dans la négation, et dans la poussière des réalités qui attendent l'irruption du divin pour prendre un sens, — il n'y a qu'un tissu de causes et de conséquences, un univers si l'on veut, mais tout de même un néant.

Nous avons une autre conception de la vérité. Mais il est peut-être essentiel de distinguer les vérités de fait qui sont du ressort de la preuve, des vérités de conviction, que seules Solger a envisagées et qui sont du ressort de la présence. Le mérite de Solger est pourtant d'avoir montré que l'Idée est à la source de toute pensée philosophique, c'est-à-dire que le règne de la révélation se superpose à la preuve, et, du point de vue de la preuve, en fausse le mécanisme. Il ne lui est pas venu à l'esprit de contester la valeur de la science et nous avons montré à plusieurs reprises ce qu'il y avait en lui de positivisme. C'est à tout système philosophique qu'il fait une critique qui nous paraît décisive : toute philosophie authentique est une présence vécue dont nous sommes possédés et

elle ne joue de la preuve qu'à rebours, parce qu'elle sait d'avance le résultat. Aussi, dit-il, s'abuse-t-elle quand elle prétend au définitif : elle n'est, comme dirait Jaspers, qu'un langage *chiffré* et, pour la comprendre il faut retrouver la grille, les coefficients clandestins, la teneur en adhésion secrète qui affectent certains termes de l'affabulation et déserte certains autres. Elle exprime pourtant un absolu, qui est la vision intérieure, mais qui se détruit dans son expression sauf pour ceux qui seront capables de le *revivre* en eux.

Mais, comme nous l'avons indiqué précédemment, ce pluralisme ne signifie aucunement une victoire des sceptiques. Bien au contraire. Il faut périodiquement que la philosophie redescende du ciel sur la terre. Ces incarnations, ces avatars du dieu qui s'emprisonne dans un corps, sont eux-mêmes un objet de connaissance. La multiplicité des « faits intérieurs », la diversité des « adhésions » est un domaine d'études et de recherches où les objets sont parfaitement existants et définis. Ils peuvent être saisis par une « phénoménologie existentielle » qui nous montrera dans quel sens et jusqu'à quels buts les hommes sont allés quand ils sont poussés par leur démon invisible. « Das Dasein, dit Heidegger, ist das primär zu Befragende ». Ici l'être est une présence qui est une perspective sur l'humanité. Solger a opéré le nouveau renversement copernicien que l'on retrouve chez les phénoménologues : *sum, ergo cogito*.

Il resterait même ainsi qu'il a été dit plus haut, une autre tâche, parallèle à ce que la philosophie criticiste entendait par une théorie de la connaissance, et précisément celle où Solger voyait le domaine propre de la philosophie ; une « réflexion sur l'expérience divine », l'étude de la réalisation et de l'immolation de la présence, le jeu des catégories affectives qui, par le choc, l'usure, la compensation, la diversion, conditionnent le « passage de l'idée à l'existence » et les phases de son agonie.

Tout cela se trouve, nous a-t-il semblé, soit explicitement soit en germe dans la pensée de Solger. L'auteur d'*Erwin* s'est exprimé d'une façon souvent obscure, souvent vague, assurément sans terminologie précise. Il a parlé tour à tour comme Platon, Spinoza ou Schelling, reprenant les thèmes déjà développés par ses propres contemporains, en les modifiant à sa guise et sans toujours nous en avertir. Mais il a conçu une philosophie de la révélation, que nous avons préféré appeler, comme il nous y invitait d'ailleurs, une philosophie de la présence qui formule une constatation essentielle : l'existence du

plein ou du vide, le règne du Oui et le règne du Non, l'adhésion ou le refus qui affectent nos perceptions comme nos raisonnements et en modifient la teneur. En d'autres termes, il a vu à l'origine de toutes les constructions de notre vie intérieure un « fait esthétique » qui les suscite et les oriente. En commençant par une philosophie du beau, la série des grands ouvrages qu'il méditait d'écrire et qu'a rompue une mort prématurée, il a obéi à la logique profonde de sa pensée. En affirmant, d'autre part, l'unité essentielle du beau, du vrai, du bien et du sacré, ou de la Présence absolue divisée seulement par les modes de ses révélations, il nous a suffisamment dévoilé une « ontologie de la valeur » dont nous voudrions avoir montré le sens et la portée.

Vu :

Le Président de la Thèse
Victor BASCH

Vu :

Le Doyen de la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris,
H. DELACROIX.

VU ET PERMIS D'IMPRIMER :

Le Recteur de l'Académie de Paris,
CHARLÉTY.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres de Solger.

Erwin 2 vol., Berlin 1815, réédition par Kurtz, Berlin 1907, (Wiegand-Grieben).

Philosophische Gespräche, Berlin 1817.

Vorlesungen über Aesthetik, Leipzig, 1829.

Nachgelassene Schriften und Briefwechsel, 2 vol. Leipzig, 1826.

Sur la vie et la pensée de Solger.

Introduction de TIECK et F. von RAUMER aux *Nachgelassene Schriften*. source de toutes les autres notices biographiques.

1834. HEGEL Werke, 16^e vol. p. 468-9 et 438-42.

1838. MICHELET (Carl Ludwig). — *Ges. der letzten Systeme der Philosophie in Deutschland*, 2^e partie, p. 560-598.

1841. KÖPKE (R) *L. Tieck*, — *Erinnerungen*, 2^e vol., Neue Freunde.

1842. SCHMIDT (Reinhold). — *Solgers Philosophie*, Berlin.

1843. MICHELET (C. L.). — *Entwicklungsgeschichte der neuesten deutschen Philosophie*, p. 219-239.

1853. ERDMANN (J. Ed.). — *Versuch einer wissenschaftlichen Geschichte der Philosophie*, 3^e vol, p. 441-462.

1855. DANZEL (Th. Wil). — *Gesammelte Aufsätze*, p. 51-84, Leipzig.

1858. ZIMMERMANN (R.). — *Aesthetik*, 1^{re} partie, Wien, p. 666-689.

1861. RAUMER (F. v.). — *Lebenserinnerung und Briefwechsel*, Leipzig,

1868. LOTZE. — *Ges. der Aesthetik in Deutschland.*, p. 151-163.

1871. FRIESEN (v.). — *L. Tieck, Erinnerungen eines alten Freundes*, p. 19.

1872. SCHASLER (M.). — *Kritische Geschichte der Aesthetik*, p. 875-910 et 933-5.

275. ZELLER (Ed.). — *Geschichte der Philosophie in Deutschland*, p. 574-578.
1886. HARTMANN (Ed. v.). — *Die deutsche Aesthetik seit Kant*, p. 71-72.
1889. COHEN (H.). — *Kants Begründung der Aesthetik*, p. 418.
1895. HIRZEL (R.). — *Der Dialog*, II, 431, ss.
1905. KURTZ (R.). — Préface à la nouvelle édition d'Erwin, Berlin
1907. WINDELAND. — *Ges. der neueren Philosophie*, 2^e vol., p. 297.
1910. LENZ (Max). — *Ges. der Universität Berlin*, 1^{er} vol., p. 394-6.
1912. *Deutsche Allgemeine Biographie*, vol. 54, Nachträge par Ferd. Jacob SCHMIDT.
1921. VORLANDER. — *Ges. der Philosophie*, 2^e vol. p. 300-1.
1919. HESNARD (O.), Fr. Th. VISCHER, Paris, p. 214-6.
1925. ODEBRECHT. — *Geisteskultur Hefte*, 5/6. *Solger und die romantische Idee*, p. 241-257.
1928. HELLER (J.). — *Solgers Philosophie der ironischen Dialektik*, Berlin.

Cette étude donne des précisions bibliographiques et indique notamment quelques dissertations dactylographiées dont nous n'avons pu prendre connaissance.

Nous avons cité ;

- KANT en indiquant les paragraphes de la *Kritik der Urteilkraft*, qui sont les mêmes dans toutes les éditions,.
- FICHTE, d'après l'édition des *Sämtliche Werke* de I. H. FICHTE dont on peut d'ailleurs retrouver la pagination dans l'édition *Auswahl in VI Bänden* de Fritz Medicus Leipzig 1911, soit en marge, soit près du titre courant ;
- SCHELLING, d'après les *Sämtliche Werke*, Cotta 1858 ;
- SCHLEGEL, Friedrich d'après l'édition Minor.

Sur Kant, Fichte, Schelling, voir en particulier :

- BASCH (V.). — *Essai critique sur l'esthétique de Kant*, nlle éd., Vrin, 1927 ; *Essais d'esthétique, de philosophie et de littérature*, Alcan. 1934 ; *Des origines et des fondements de l'esthétique de Hegel. Le Centenaire de Kant*.
- SCHWEYER. — Les principes de l'esthétique de KANT. *Revue de Philosophie*, mai-juin 1932.
- LEON (X). — *Fichte et son temps*. Paris, Armand Colin. *La Philosophie de Fichte*. Paris, Alcan, 1902-1922.

GUEROULT. — *L'évolution et la structure de la doctrine de la science chez Fichte*. Strasbourg, 1930.

BREHIER. — *Schelling* Paris, Alcan 1912.

KNITTERMEYER. — *Schelling und die romantische Schule*. Ges. d. Ph. in Einzeldarstellungen, Bd. 30-31, München 1929.

KRONER. — *Von Kant bis Hegel*, 3 vol, Tübingen, 1924.

Sur le point de vue Phénoménologique

DILTHEY (W.). — *Gesammelte Schriften* en 8 vol. TEUBNER 1927, en particulier le 5^e vol.

SCHULER (M.). — *Vom Ewigen im Menschen*.

Vom Umsturz der Werte, 2 vol., Leipzig 1919.

Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik, Halle, 1921.

Wesen und Formen der Sympathie, Bonn, 1923.

HEIDEGGER. — *Sein und Zeit*, NIEMEYER, 1931.

JASPERS. — *Philosophie*, 3 vol., 1932, et notre étude *Jaspers et l'Existenzphilosophie* dans les *Mélanges Henri Lichtenberge*. Paris, 1934.

VOLKELT. — *Erfahrung und Denken*, Leipzig, Hamburg, 1886, *Gewissheit und Wahrheit* 1918, *Die Gefühlsgewissheit*, 1920.

RICKERT. — *Zwei Wege der Erkenntnistheorie*. Kantstudien, vol., 14 1909, p. 210.

ODEBRECHT. — *Grundlegung einer ästhetischen Werttheorie*, 3 vol., Berlin, 1927.

MUNSTERBERG. — *Philosophie der Werte*, Leipzig, 1921.

HEINEMANN. — *Neue Wege der Philosophie*, Leipzig, 1929.

GURVITCH. — *Tendances actuelles de la Philosophie allemande*, Vrin, 1930.

BASCH (V.). — *Esthétique allemande contemporaine dans : Philosophie allemande au XIX^e siècle*, Alcan, 1912.

GROTHUYSEN. — *Dilthey et son école* *ibid.*

*Sur la typologie spirituelle et l'opposition
Classique-romantique*

Sur l'expression « romantique » voir : GOEDECKE, 2 Aufl. VI. p. 4.

Richard ULLMAN und Helene GOTTHART. — *Ges. des Begriffs « Romantisch » in Deutschland* (Germanische Studien hgb. v. Ibering Heft 50, Berlin, 1927.

Franz SCHULTZ. — *Romantik und romantisch als literarhistorische*

Terminologie und Begriffsbildungen, dans *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literatur und Geistesgeschichte*, II, 1924, p. 349 ss.

Parmi les essais de caractéristique générale :

NADLER (J.). — *Literaturges. der deutschen Stämme und Landschaften*, Regensburg 1912-1918, en partic. le 3^e volume.

STEFANSKY. — *Das Wesen der deutschen Romantik*, Stuttgart, 1923.

Das hellenisch-deutsche Weltbild, Bonn, 1925.

DEUTSCHBEIN (M.). — *Das Wesen des Romantischen*, Cöthen 1921.

SCHMITT (Carl). — *Politische Romantik*, 2. Aufl. München, 1925.

STRICH. — *Deutsche Klassik und Romantik*.

PETERSEN (J.). — *Die Wesensbestimmung der deutschen Romantik*, qui contient en appendice une riche bibliographie.

WALZEL (O.). — *Deutsche Dichtung von Gottsched bis zur Gegenwart*, tome II, Wildpark-Potsdam, 1930.

Parmi les essais de typologie :

L'exposé des trois types de philosophies (matérialisme-positivisme, idéalisme objectif et idéalisme de la liberté) se trouve dans le 5^e vol. des G. W. de DILTHEY (1907) sous le titre *Das Wesen der Philosophie*, zweiter Teil.

RUTZ (O.) — Dans *Musik, Wort und Körper als Gemütsausdruck*, Leipzig, 1911, ramène les types d'artistes à des attitudes corporelles.

KRETSCHMER. — *Körperbau und Charakter*, 5^e et 6^e édition, Berlin, 1926. les ramène à la structure.

NOHL. — *Weltanschauungen der Malerei*, Jena, 1908.

Typische Kunststile in Dichtung und Musik, Jena, 1915.

Stil und Weltanschauung, Jena, 1920.

Nohl cherche à coordonner les observations de RUTZ et celles de DILTHEY.

MÜLLER-FREIENFELS (R.). — *Persönlichkeit und Weltanschauung*, Leipzig, 1910.

STERN (William). — *Person und Sache*, System der phil. Weltanschauung, vol I et II, Leipzig, 1923, III, 1924. *Personalistik als Wissenschaft*, 1930.

SPRANGER (E.). — *Lebensformen*, Halle, 7^e édition, 1930.

JUNG (C.-J.). — *Psychologische Typen*, 5^e mille, Zürich, 1930, voir aussi *Revue d'Allemagne*, numéro spécial consacré à JUNG, août 1933.

JASPERS. — *Psychologie der Weltanschauungen*, 2^e édit., Berlin, 1922. *Probleme der Weltanschauungslehre* publié par ROTHACKER, Darmstadt, 1927, avec la participation de GROETHUYSEN, Paul HOFMANN, F. KAINZ, K. LÖWITH, H. PICHLER, K. RIEZLER.

Sur la notion de Symbole et de Beauté adhérente

Déjà LESSING dans *Laokoon*, chap. III écrivait que l'artiste ne saurait jamais assez soigneusement rechercher « l'instant fertile » celui qui laisse « à l'imagination son libre jeu ».

WACKENRODER dans les *Herzensergiessungen* montre la *Sinnbildlichkeit der Natur*.

TIECK, dans *Sternbalds Wanderungen* pose que tout art doit être allégorique.

NOVALIS (éd. Meissner, Lpz, 1898, 3^e vol., p. 31) remarque que tout poème est inépuisable.

SCHLEGEL (F.). — *Brief über den Roman*, Minor, II, 371, l'œuvre d'art est « Hindeutung auf das Höhere, Unendliche, Hieroglyphe, der Einen ewigen Liebe und der heiligen Lebensfülle der bildenden Natur ».

WEISSE (Chr.-H.). — *System der Aesthetik*, Leipzig, 1830. Chaque chose belle est un microcosme, I, 97.

VISCHER (R.). — *Ueber das optische Formgefühl*.

LIPPS (Th.). — *Raumästhetik*, 1890. *Vom Fühlen, Wollen und Denken*, 1907. *Psychologie des Schönen und der Kunst*, Hamburg, 1903.

VOLKELT. — *System der Aesthetik*, tome I, 1905. *Das ästhetische Bewusstsein*, 1902.

CASSIRER (E.). — *Freiheit und Form*, Berlin, 1922.

WALZEL (O.). — *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*. Berlin, contient une importante bibliographie, 1923.

PALEVITCH (Bites). — *Essai sur les tendances critiques et scientifiques de l'Esthétique allemande contemporaine*, Paris, 1925, thèse d'université.

LALO. — *Esthétique expérimentale contemporaine*. Alcan, 1908. *Esthétique expérimentale de Fechner*. Nouv. éd., Paris, 1925.

ROUGE (I.). — *Goethe et la notion de symbole*, montre les différents sens qu'ont pris successivement au XVIII^e siècle les mots symbole et allégorie. Dans le volume publié par l'université de Strasbourg pour le centenaire 1932.

FOCILLON (H.). — *La vie des Formes*, Paris, Leroux, 1934.

TABLE ANALYTIQUE

AVANT-PROPOS	1
Sens général de notre étude.	
INTRODUCTION	5
Solger. L'homme. Sa physionomie spirituelle. Ses dons. Sa méthode. Jugement de Tieck.	

EXPOSÉ DE LA DOCTRINE DE SOLGER

1. L'IMPOSSIBLE BEAUTÉ OU LA TRAGÉDIE DU BEAU.....	15
Artifice de l'exposé dialogué. Ses raisons. Le vivant, le vécu. L'expérience interne. Exaltation et lucidité. — Les interlocuteurs : Bernard est Fichte. Anselme représente, sinon Schelling seul, du moins les tendances de son école. — Les choses belles ne le sont pas par procuration, mais en elles-mêmes. Elles ne sont pas des reflets. La beauté n'est pas au delà des apparences sensibles, mais en elles. Elle comporte en outre un certain rapport au sujet qui les considère. Exerce une action apaisante, unifie et épanouit l'âme tout entière. Exception pour le sublime. Points communs entre le beau et le sublime : aspiration vers des profondeurs divines, pente vers l'enthousiasme. L'âme des choses. Elle se manifeste et ne s'infère point. Le beau est un point de rencontre entre le sujet et l'objet. Intuition où le sujet se plonge dans la contemplation. Pour jouir de cet infini, il faut que disparaisse la cloison qui sépare l'âme du corps, aussi bien dans le sujet que dans l'objet.	
24	
Il s'agit maintenant de justifier en droit ce qui vient d'être décrit. C'est ici qu'apparaît l'incompatibilité du concevoir et du percevoir, du discursif et de l'intuitif.	

Point de vue de la sensibilité. — Le beau n'est pas l'agréable ni la volupté.

Point de vue de l'entendement. — L'unité cherchée n'est pas le concept, ni la finalité. Impossibilité de concilier, de ce point de vue l'un et le multiple. Critique de Baumgarten. La perfection ne peut être saisie que par l'entendement, non par les sens. L'union du concept et du sensible ne se fait que par finalité et l'on ne peut alors parler que d'adaptation ou d'utilité.

Point de vue de la volonté. — Fichte. Le vouloir pur crée les objets, il se les représente tel qu'il les veut. L'art vestibule de la moralité, révèle la puissance créatrice et ordonnatrice du sujet. Réfutation : il y a là contradiction et impossibilité.

Kant. Revient à ce que disait Baumgarten.

Il n'y a donc aucune théorie du beau qui réponde aux exigences posées. Anselme-Schelling demande un *point de vue supérieur* : enthousiasme, fantaisie, Idées, essence. Cherche le passage de l'idéal dans l'objet. Mais alors quelle différence y aurait-il entre le beau et les autres objets. Idée de profondeur. Mais alors le vrai et le beau apparaîtraient aussi. Il reste donc à chercher comment peuvent être unis le général et le particulier, l'objet et le sujet, l'éternel et l'immédiat.

2. L'ABSOLU ET LES QUATRE IDÉES EN DIEU.....

34

Nécessité d'un point de vue nouveau, d'une connaissance supérieure. Celle-ci n'est pas un état exceptionnel, mais la condition de toute connaissance. Flux sans fin des relations particulières. La pensée tisse sa trame. Activité médiatrice. Or le vrai est au point de jonction du général et du particulier, c'est-à-dire dans un éclair. En dehors de cet éclair il n'y a que formalisme ou matérialisme, qu'il s'agisse du vrai, du bien ou du beau. L'union évanouissante du général et du particulier est Idée. En soi, l'Idée est ineffable. Nous n'en connaissons que les révélations, la projection sur le réel et qui n'est pas visible sans une réalité. C'est tout ce qui fait la qualité et la richesse de notre vie. Elle est de l'ordre de l'enthousiasme, plénitude intérieure. Présence. Elle résout les contradictions du relatif. L'Idée se divise seulement en se manifestant, c'est-à-dire en passant dans l'existence. Elle devient vrai, bien, religion, beauté.

La seule vraie philosophie est la réflexion sur la révélation. Le monde des relations sans terme, du devenir incessant n'est pas le domaine de notre vraie vie. Une autre connaissance apporte de l'en-soi, de l'Absolu. Elle se pose d'autorité dans la trame des relations, elle est activité, ne se manifeste qu'à propos d'un

40

cas particulier. Positivisme de Solger. Le vrai est au point de coïncidence de l'Idée, du fait et de notre conscience. Il se révèle, est saisi par un acte de prise en possession immédiate qui est la foi. La foi et la philosophie n'ont qu'un seul et même contenu.

Rapports entre la connaissance vulgaire et la connaissance supérieure. Elles ne sont pas extérieures l'une à l'autre. La connaissance supérieure naît parmi la connaissance vulgaire et la détruit en se substituant à elle. Quand elle jaillit, il ne reste plus que la présence divine.

L'Absolu se divise du fait de sa participation au monde. Ses modes : l'union du général et du particulier peut être objective et médiate (le vrai), ou subjective et médiate (le bien), ou objective et immédiate (le beau), ou enfin subjective et immédiate (béatitude religieuse).

3. LES MODES DE LA BEAUTÉ..... 48

L'art est la meilleure introduction à la philosophie. On y verra sous des formes tangibles comment l'idée passe à la réalité et comment les termes antinomiques se concilient. La méthode qui cherchait à résoudre les oppositions sur le plan du réel s'est montrée impuissante. Essai d'une autre méthode qui sera dynamique : envisager le passage du réel à l'idée ou de l'idée au réel, en supposant existante cette Idée dont les composantes paraissent inconciliables.

Le beau sera dans l'objet où l'âme transparaît dans le corps. 50
L'âme n'est pas le concept, mais celle qui n'existe que dans les êtres vivants et, dans sa vraie nature, seulement dans l'homme. Différentes formes de beauté imparfaite où domine le spirituel ou le corporel. Absence d'expression des figures les plus belles car il n'y a pas en elles prédominance marquée de l'âme, mais équilibre et fusion.

De même si l'on considère l'aspect liberté-nécessité. Selon la prédominance de l'une ou de l'autre on aura le romantisme du monde chrétien ou le classicisme de l'Antiquité. 52

Mais nous n'avons ainsi que des principes de classification, non une théorie du beau en soi. Si nous considérons sous un aspect 54
plus général la fusion de l'idée dans le réel et les différentes étapes de son processus nous obtiendrons, à défaut du beau en soi, toujours impossible à construire, les catégories esthétiques : Sublime, tragique, dignité, beau au sens restreint, grâce, comique. Le laid.

Nous avons ainsi des modalités de la beauté, non encore l'unité

cherchée des termes divergents. Cette unité ne pourra être que dans une activité de la conscience.

4. LA FANTAISIE..... 62

Le beau, saisi absolument est identique dans tous les arts. Toute analyse de l'objet achevé n'aboutissant pas, il ne reste qu'à considérer l'activité artistique. Toute vraie connaissance, on l'a vu, n'est pas un résultat, mais un devenir, une révélation. De théorique le problème devient en quelque sorte pratique. Fait intérieur qui ne peut pas être créé par une intervention étrangère. Transposition en nous de la force créatrice de Dieu. Fantaisie.

Cette transfusion du divin dans la conscience peut devenir la source soit du mysticisme, soit de l'art. Parenté et différences des deux. L'office divin, pendant du drame antique.

Distinction de la Fantaisie et de l'imagination. La fantaisie est créatrice, l'autre reproductrice du vécu. Deux mondes : celui du poète et celui du philistin. L'un et l'autre ne sont que notre monde vu différemment. 65

La fantaisie ne se morcelle pas : elle reste une et apporte le même afflux divin partout où elle est. Elle est partout ou nulle part. Tous les arts nous présentent la même révélation. Ils sont égaux. Le seul principe de classification ne peut être que le mode de réalisation de l'idée.

L'œuvre d'art, en tant que lieu de la révélation et en tant qu'objet est symbole. 69

Conclusion et résumé : la fantaisie est comme la vie qui échappe à la dissection. Ce que les mots expriment et analysent, c'est le lieu de la vie. Celle-ci ne peut être que vécue.

5. SYMBOLE ET ALLÉGORIE..... 75

Du point de vue de l'activité, les oppositions marquées au début, (nature-esprit, nécessité-liberté, âme-corps) ne sont plus inconciliables : il y a passage et direction. Le beau est identique, quels que soient les modes de passage, que celui-ci se fasse dans un sens ou dans l'autre. Deux directions. Symbole au sens restreint, mythologie, nécessité, antiquité, visitation. — Allégorie, mystique, liberté, romantisme, aspiration.

Grouperment des arts sur l'axe symbole-allégorie. Ne pas oublier que l'art tout entier est dans chacun des arts. Ainsi la poésie englobe tous les points de vue de l'idée. Son continent symbolique : épopée, qui a elle-même se face symbolique (Homère) et sa face allégorique (Dante), avec des contre-courants dans 80

chacune d'elles (Lucrèce et les *Niebefungen*). — Continent allégorique : lyrisme. — Troisième continent qui rappelle les deux autres : drame. — Les arts plastiques. Continent symbolique : sculpture. Continent allégorique : peinture. — Le pendant du drame est l'architecture. — Place de la musique. Elle est à l'écart, dans le temps. Apte ainsi à s'unir à tous les autres arts.

Cette classification répond aux deux idées essentielles : 1° L'art est un et tout entier dans chacune de ses manifestations. 2° Il ne faut pas classer les arts selon leur matière, mais selon la loi de la révélation. La révélation est ou n'est pas, elle ne peut pas se faire par morceaux.

6. L'ORGANISME DE LA FANTAISIE..... 88

La Fantaisie est l'esprit tout entier dont le divin a pris possession. On y retrouve donc toutes les facultés de l'homme et chaque fois avec les deux directions aspiration-visitation, allégorie et symbole.

Pensée de la Fantaisie. La fantaisie méditative (allégorie), ex. : la *Divine Comédie*. La Fantaisie plastique (symbole), ex. : Homère.

Sensibilité de la Fantaisie. L'exécution docile (symbole), soumission au réel, cas particulier, ex. : Le tireur d'épine ou le gladiateur mourant. — L'émotion (allégorie), abandon à un sentiment particulier qui nous domine, ex. : *Werther*. 93

Ici se place l'humour, au sens large qui concerne l'Arioste ou le Goethe *Élégies romaines*. Il unit à son niveau la soumission au réel et l'émotion éparpillée qui se réjouit de sa diversité. Il est le point de vue « universel » de la « sensibilité », donc le type le plus parfait de cette série.

Intelligence de la Fantaisie. Centre, cerveau du génie artistique. Contemplation (symbole, visitation), ex. : Sophocle, Goethe. Esprit (allégorie, aspiration), ex. : Shakespeare, Cervantes. Pourquoi Solger a choisi le mot Witz. 97

Conciliation de l'idée d'absolu et de hiérarchie. Idée d'organisme. Il y a des organismes supérieurs et cependant la vie est un absolu.

7. ENTHOUSIASME ET IRONIE..... 105

L'ironie est la vision simultanée de la majesté du divin et de l'indignité du réel. Elle règne dans toute activité artistique et non pas seulement au sommet de l'art. Ses deux faces sont l'ironie proprement dite et l'enthousiasme. Elles correspondent

à aspiration et visitation, moment négatif et moment positif de la fantaisie.

Différences avec la fausse et vulgaire ironie. De même le vrai enthousiasme n'est pas une exaltation impulsive.

L'indifférence, en tant que réceptivité absolue. Clairvoyance de l'ironie qui corrige l'enthousiasme. 108

Ainsi conçue et complétée par l'enthousiasme, l'ironie est l'essence même de l'activité de l'artiste. C'est elle qui apporte la solution cherchée depuis le début, car elle seule concilie toutes les contradictions auxquelles nous nous étions heurtés jusqu'ici. Elle diffère profondément de l'ironie de Schlegel qui n'est qu'une façon de scepticisme. Elle est présente dans tout l'édifice dont chaque partie la suppose. Elle est le lieu spirituel de tous les échanges. S'il y a presque toujours prédominance d'une des deux composantes, on peut cependant entrevoir un art qui serait une unité parfaite des deux et c'est peut-être celui de Michel-Ange.

II

L'IDÉE OU LA PRÉSENCE

L'idée (révélation, présence) ne s'exprime que dans une affabulation qui paraît vide dès qu'on cesse de la repenser selon l'idée elle-même. Opposition de la connaissance de l'entendement et de la présence. Pour faire mieux saisir la différence entre l'affabulation et la présence, nous allons examiner la critique que Solger fait de Kant, Fichte, Schelling. Il se place, pour la faire, au point de vue de l'entendement afin de montrer qu'ils ont eu tort de s'exprimer comme si les constructions logiques ne supposaient pas la révélation. Leurs philosophies sont « vraies », pourvu seulement que l'on sache se reporter à la source d'où elles émanent. L'affabulation, coupée de cette source, est vide et entraîne dans des contradictions. Chaque présence choisit pour se situer, son système de coordonnées qui ne vaut que par elle. 117

DIVERSITÉ DES AFFABULATIONS

1. SOLGER ET KANT..... 119
Critique de Solger. 1^o Subjectivisme. 2^o Kant reprend la théorie

de Baumgarten. 3° Ce qui plait est agréable, se rapporte à l'instinct et est intéressé.

Kant et Solger ne parlent pas le même langage. 1° Dans le criticisme, ce que Solger appelle l'objectivité du beau ne peut être fondé que sur l'universalité et la nécessité. 2° Il ne s'agit pas de « perfection obscurément sentie », mais du plaisir qui accompagne l'accord de l'imagination et de l'entendement. Cet accord est ressenti par le goût. Finalité subjective, travail harmonieux de nos facultés d'imaginer et d'ordonner. Kant étudie les formes et conditions de la connaissance et cherche à intégrer la réalité du plaisir et d'un plaisir universel, nécessaire, antérieur à l'intervention des preuves ou des avis d'autrui. Il introduit cette réalité affective dans le monde de la logique en posant que la découverte de toute finalité nous réjouit. Sa solution du problème est implicitement incluse dans le § 10, avec la notion de finalité sans fin. Il détermine les conditions formelles de la possibilité d'une esthétique. Il n'a pas à s'étendre sur la richesse intérieure de la beauté. Cependant, non seulement il l'admet, mais il affirme les droits et la puissance du génie, tout ce que Solger appelle divin dans le beau. Il est vain de vouloir mettre Kant en contradiction avec lui-même à propos de la beauté libre et de la beauté adhérente. Il ne s'agit que d'une différence de « pureté » au sens où ce mot est pris dans l'expression « raison pure ». Le criticisme n'a pas à dire comment une matière plus ou moins riche s'ordonnera, mais seulement à montrer la possibilité de cette intégration.

2. SOLGER ET FICHTE 132

Fichte pose : 1° L'artiste voit à la fois le monde extérieur comme une donnée et comme le produit de son esprit. 2° L'art est lié à la moralité, donne l'expérience de l'activité créatrice du moi. Il est ainsi préparation au bien. 3° Il tient aussi à l'émotion et exerce une action apaisante sur le cœur.

Critique de Solger : le beau attire le sujet vers l'objet. C'est le contraire de la moralité. Quant à l'expérience de l'activité créatrice du moi, en quoi se distingue-t-elle de la spéculation ou des arts mécaniques ? Aucune émotion du cœur ne nous aidera à nous libérer de l'emprise des choses. Le stade préliminaire serait bien plutôt la moralité car l'union est plus intime dans le beau.

Conclusion : ce que Fichte propose n'est pas possible.

C'est « possible » cependant si l'on se replace dans l'axe de la pensée fichtéenne. Le beau prélude au bien parce qu'il révèle

un domaine spirituel où règne la liberté. Il est manifestation de l'activité dominatrice du moi qui déborde au delà de l'utile et affirme son autonomie, puise en elle le règne de son action. Exaltation du moi qui jouit de sa puissance. La moralité est bien au-delà dans la même direction, car elle s'est détachée de l'objet et devenue pure.

Là aussi la critique n'est que le heurt de deux affabulations.

3. SOLGER ET SCHELLING 140

Positions et terminologie comparables : deux niveaux de conscience. L'idée transfigure l'existence. Deux mondes. Vérité et beauté sont le même absolu. Le principe de division n'est que dans l'existence vulgaire. L'œuvre d'art est isolée du devenir. La fantaisie y voit le monde des idées, elle est symbolique. Conséquences semblables : l'œuvre d'art est un infini, tient à la fois de la liberté et de la nécessité. L'enseignement de l'art ne peut se donner que dans d'étroites limites. La critique doit montrer l'unité vivante et organique. La beauté ne peut exister dans la nature que par transposition, etc.

Cependant Solger objecte : Schelling a bien vu la nécessité de poser l'unité du subjectif et de l'objectif, mais sa construction demeure purement « formelle », c'est-à-dire vide. Les archétypes ne sont que de pâles décalques des objets particuliers. De plus, on ne voit pas en quoi les objets beaux différencieraient des autres. 145

Après de nombreux détours la discussion revient toujours à ceci. Anselme admet une dualité (Urbild-Abbild) là où Adalbert affirme qu'il doit y avoir identité. Anselme prétend voir l'absolu dans l'image, Adalbert lui objecte qu'elle est vide. Alors Anselme invoque une connaissance d'un autre ordre. Adalbert répond par une diatribe contre les esprits fantasques et exaltés.

Or, quand il s'agira de présenter son propre point de vue, Adalbert commencera par conter une vision. Ainsi il affirme nettement le passage nécessaire du Non au Oui. Tant que l'on reste dans le règne du non, l'affabulation paraît vide. Le « formalisme » apparaît là où la présence n'est pas. Ainsi, pour peu que l'on se replace dans les intentions de Schelling, on voit que tout son effort porte précisément sur l'idée de plénitude. L'Urbild est toute plénitude. L'art nous fait sentir et vivre l'union du spirituel et du réel. Schelling ne parle d'Abbild que pour réserver les droits du monde réel que Solger anéantit purement et simplement au regard de l'idée. Notions d'organisme, de 153

totalité, de Potenz, de génie, de mythologie. Autant de conceptions pour exprimer la plénitude.

Il y a donc bien deux règnes : celui du Oui et celui du Non. On ne passe pas de l'un à l'autre par progression discursive, mais par un retournement, un saut. Alors ce qui paraissait vide devient plein. Quelques exemples pris dans Solger lui-même, selon que l'on se place avant ou après la vision. Notions en partie doubles, dont l'une est d'ordre supérieur.

Solger demeure, à l'égard de Schelling, dans le règne du Non, parce que Schelling admet que l'Absolu se déroule dans une vision panoramique alors qu'il est inconnaissable dans sa totalité et ne nous apparaît que dans ses fulgurations. Différence essentielle des deux doctrines. Pour Schelling : série idéale, série réelle que nous pouvons suivre dans leur cours. Pour Solger la tâche du philosophe n'est pas de suivre des séries, mais de saisir la plénitude là où elle se révèle et de réfléchir sur la teneur de cet afflux divin. Sa vision n'est pas panoramique, mais spasmodique. Nous ne saisissons pas le déroulement de l'absolu, mais la chaleur de sa présence. Le reste n'est qu'affabulation symbolique qu'il ne faut pas prendre pour la vérité même.

D'où sens différents de termes semblables, tels que symbole, fantaisie, d'où aussi différente classification des arts.

4. SOLGER ET LES ROMANTIQUES. 162

Solger a été présenté jusqu'ici comme un esthéticien, spécifiquement romantique. Heller prétend cependant qu'il fut un classique et que l'on s'est laissé tromper par son langage. Ni l'un ni l'autre. Jamais il ne s'est donné pour le porte-parole de son temps. Il se sent en opposition avec lui. Il critique le « goût du jour », le Romantisme, rêves nébuleux. Il prend la défense du philistin. Éloge du positivisme, des faits, de la précision.

Comment Solger juge-t-il ses contemporains. *Ofterdingen*. Critique. Il n'a jamais beaucoup goûté Novalis. Tieck lui reproche d'être injuste. Différence des positions respectives. La transfiguration de l'existence n'a pas le même sens chez les deux. Idéalisme magique et réalisme spiritualisé. Le chef-d'œuvre du roman, pour Solger, c'est les *Affinités électives*.

Cependant il ne faut pas encore conclure à l'« antiromantisme de Solger ». Car il y a Tieck. Solger presque toujours d'accord avec lui, sur la critique du temps présent et même la valeur du philistinisme. Cependant à l'égard de Tieck lui-même, Solger garde toute son indépendance. Il blâme chez lui l'anarchie,

les extravagances, les longueurs. Loue le sens poétique et là où il les rencontre, le naturel, la pureté, la cohésion, bref les qualités proprement « classiques ». Le mot est même prononcé.

Tieck et Solger d'accord pour reconnaître ce qu'il y a d'artificiel dans la querelle des classiques et des romantiques. Cependant Solger est plus près des classiques que Tieck. Il préfère le Goethe des *Affinités*, de Tasso et le Schiller de *Wallenstein*. Il déteste Grillparzer, blâme Fouqué, Brentano, Byron.

Mais la glorification de l'antiquité classique et l'admiration 177 pour Goethe ont été aussi les thèmes de la critique romantique. Ce que Solger dit des *Affinités*, c'est ce que F. Schlegel disait de *Wilhelm Meister*. Solger et les Schlegel. Point de sympathie ni d'influence. Critique des Conférences de A. W. Schlegel sur l'Art dramatique. Tous les principes en sont contestés par Solger : l'opposition en-deçà-au-delà, déterminisme-détachement, Destin intérieur ou extérieur, Shakespeare et l'Ironie.

Conclusion. Tieck disait lui-même que si l'Odyssée était écrite 184 aujourd'hui, on y verrait un poème typiquement romantique. Si l'on se place à un point de vue tout à fait général on identifie le romantisme, comme l'ont fait les Romantiques eux-mêmes, à l'âme moderne. Mais d'un point de vue particulier, on ne fait que de la critique individuelle, croyant faire de l'esthétique générale. Le Romantisme au sens restreint est une théorie, faite, comme toutes les théories, pour masquer une impuissance. Solger a loué chez ses contemporains ce qu'il estimait réussi et blâmé ce qu'il a trouvé manqué. Il veut être aussi bien l'esthéticien du romantisme que du classicisme, c'est-à-dire de la beauté antique et de la beauté chrétienne qui sont pour lui la même.

LE PLEIN ET LE VIDE

1. PRÉSENCE ET AFFABULATION..... 189

Avec les philosophes Solger reste ainsi dans le règne du Non. Avec les chefs d'œuvre de l'art, il passe dans celui du Oui. Il veut réfuter les systèmes en tant qu'ils se donnent pour la vérité et montrer la nécessité d'un point de vue supérieur. En quoi les philosophies sont vraies et en quoi elles sont fausses. Importance primordiale des deux règnes. Le plein et le vide. Fait intérieur dont Solger a senti tout le sens. A la base non seulement de l'esthétique mais de toute pensée philosophique. Comment l'affabulation masque la présence. Dissentiment entre

Théodore et Erwin. Des pensées qui se croyaient semblables ne se reconnaissent plus quand elles s'expriment. Absolu de l'adhésion, relatif de l'expression. Problème intermédiaire de la communicabilité que Solger n'a pas posé. La connaissance supérieure, Idée, Présence est le lien organique d'une pensée, son optique, ce qui s'ajoute au contenu analysable et lui donne une teneur privilégiée. L'affabulation existe en dehors d'elle et n'est rien sans elle.

Nous précisons le point de vue qui nous paraît être celui de Solger en examinant l'exposé qu'ont fait de sa doctrine Hartmann et Heller et en montrant en quoi ils se sont mépris.

2. CRITIQUE DE L'EXPOSÉ DE HARTMANN 195

Faiblesse générale de l'étude. Exemple d'un contre-sens grossier.

Hartmann loue Solger d'avoir cherché le caractère concret et individuel de la beauté, mais il lui reproche d'être retombé dans l'abstraction. Or, l'abstraction ce n'est que l'affabulation vue sans la présence. L'enthousiasme en soi est une abstraction, mais il cesse de l'être quand il y a un sujet et un objet.

Hartmann dit que Solger est panthéiste à la manière de Spinoza. Pour cela il lui faut solliciter les textes. Rectification. Il y a pour Solger des phénomènes qui ne laissent pas transparaître l'idée. La révélation est à la fois d'un autre monde et de celui-ci. En fait Solger était chrétien. Le monisme dont l'accuse Hartmann n'a pas de sens. Solger ne nie pas l'existence du monde et il affirme seulement que l'idée le métamorphose et lui donne une autre sorte d'existence. Sens particulier que prennent chez Solger les mots de « fortuit » et de « néant ».

Ce que Hartmann appelle les « vaines apparences » n'est pas une théorie tentée pour échapper à ce monisme qui supprimerait la réalité du monde. Nouvelle confusion de Hartmann. L'opposition phénomène-idée n'est pas une incompatibilité : à de certains moments, l'éternel transfigure le temps.

3. CRITIQUE DE L'INTERPRÉTATION DE HELLER..... 203

Pour Heller, Solger veut dépasser le point de vue de l'idéalisme transcendantal et il prélude à Hegel, par une théorie de la dialectique ironique qui tenterait une conciliation des deux directions, positive et négative, de l'esprit.

Evolution de l'idéalisme post-kantien : problème du Sujet et de l'Objet ; retrouver la racine commune. Fichte volatilise le moi individuel. Le Sollen n'est pas un principe d'explication. Pour Schelling l'identité est indissolubilité de la forme et du

contenu. Cela rend compte des concordances, mais non de la scission. Alors Schelling pose « l'apparence » de la division, ce qui contredit l'égalité de droits du subjectif et de l'objectif. Schlegel fait la contre-partie de Schelling. Dans l'artiste le fini s'épanouit dans l'infini. C'est un « fait ». Paradoxie. Il tente une synthèse du point de vue fichtéen (négatif) et du point de vue de Schelling (positif), en oscillant entre les deux, sans prendre parti. Hegel trouvera le lien dynamique par le processus dialectique.

Solger aurait eu une conception analogue et senti le rapport qui unit le positif et le négatif. Mais il ne serait pas arrivé à le formuler clairement.

Or l'obscurité et les échecs que Heller reproche à Solger disparaissent si on conçoit le point de vue de Solger comme nous l'avons fait. La connaissance n'est pas la somme des mouvements de la pensée, quand le positif et le négatif se sont annulés ; elle est supérieure à son expression. Solger reste à l'écart de la ligne Kant, Fichte, Schelling Hegel, où il voit, plus ou moins, du rationalisme et du formalisme.

Différences entre la dialectique de Solger et celle de Hegel. Heller les a bien vues, mais les a mal interprétées et expliquées. Rectification du point de vue et de quelques erreurs. Comment Solger aurait repris l'esquisse tracée par Heller de la philosophie post-kantienne. La présence refait l'affabulation dès qu'elle se sent en opposition avec elle ; derrière les affabulations métamorphosées, elle reste semblable.

4. SOLGER OU LA PHILOSOPHIE DE LA PRÉSENCE PURE.....

215

La philosophie n'est pas pour Solger la science de la connaissance formelle. Sa critique de Kant. Elle ne peut pas davantage nous montrer les « choses en soi ». Elle ne doit pas substituer au monde réel un autre univers. Union d'idée et de réalité. Elle doit nous faire connaître qu'il y a dans notre vie une substance spirituelle. Ainsi cette connaissance se « transforme en toutes les autres et reste pourtant la même ». Elle n'est pas une construction, mais ce qui anime toutes les constructions. De l'ordre de la foi, de l'enthousiasme. Comment il faut concevoir le sens du mot Idée : tout ce qui donne une forme, donc une existence au chaos. Elle est plénitude, adhésion, lumière. Mais la lumière n'est perceptible que là où des parcelles de matière se trouvent dans son faisceau. L'idée en soi est impensable et inexprimable. mais elle se révèle et en même temps se divise par l'existence. Toute philosophie n'est que la conscience ré-

- fléchie de cette lumière intérieure. En se fixant dans un système elle s'exprime, mais aussi se détruit. Rêve d'Adalbert dont le sens est que toutes les philosophies où s'exprime le mouvement de la vie et la foi individuelle sont vraies et que leur affabulation n'est qu'un symbole périssable.
- Or, ce n'est pas là une conception vague. La distinction entre les termes sosies, dont l'un est authentique et l'autre un imposteur est un fait fondamental. Le vrai est vécu. Il y a, au sein même de l'être du plein et du vide pour la pensée. Le plein, c'est l'idée ou la présence. Solger l'a vu nettement et l'a posé en principe. Il a également vu que c'est la Présence qui donne ses ordres à la logique. La thèse absolue conditionne le travail du raisonnement. La raison n'a pas de contenu, elle s'accroche à des points octroyés. 222
- Faisant une théorie de la Présence pure, Solger n'a pas construit d'affabulation. Il n'avait pas à le faire. Sa faiblesse est ailleurs. En posant l'identité foncière de la révélation, il pose une thèse absolue qui s'explique par sa foi chrétienne. Ayant reconnu le fait de la Présence, il aurait été jusqu'au bout de sa pensée et satisfait davantage à la définition qu'il donne de la philosophie, en considérant la possibilité des Présences, peut-être contradictoires, de différents univers spirituels hétérogènes. Il n'a pas été jusqu'à relativiser son absolu. 224
- Il n'est pas un « classique qui s'ignore » (Heller), mais un phénoménologue (au sens contemporain) qui n'a pas su se dégager nettement. Il a mis l'accent sur le point magique d'où sort la vision qui, pour chacun, résout toutes les contradictions. Rôle de l'assentiment. Rôle secondaire du raisonnement. Absolu de toute prédilection. Façon qu'à la présence d'argumenter : en affirmant.
- Or ce n'est pas la porte ouverte au scepticisme. Par son adhésion le penseur confère à son idée une dignité de fait. Ces présences qui ont été élues sous le signe de l'amour doivent devenir, au contraire, un objet d'étude et de science. Distinction qu'il y aurait lieu de faire entre les vérités de fait et les vérités de conviction, celles-ci étant les seules dont traite Solger quand il parle de la révélation. C'est le point de vue des phénoménologues. 233
5. SOLGER ET LA PHÉNOMÉNOLOGIE 236
- Notion de l'*Erlebnis* que Dilthey appelle l'*Urphänomen*. Solger et Dilthey. Leur critique de Kant. Similitude des points de vue. L'âme est prise tout entière. Non seulement l'individuel, mais

son temps. Comment la philosophie peut et doit redevenir « agissante », vivante. Identité latente des philosophies. Le poète, comme le philosophe est un voyant qui découvre le sens profond de la vie.

Scheler. L'éternel dans l'homme. Autonomie de la philosophie. Sa participation au divin. Comme Solger, Scheler va même jusqu'à appeler Dieu l'unité des essences spirituelles. Même notion de la Gleichgültigkeit. Même conception du rôle de l'amour ou de la sympathie dans la connaissance. Ordre émotionnel de la connaissance. 240

Heidegger. Sa définition de la « phénoménologie » est la définition solgérienne de la philosophie. Ontologie. Das Offenbare. Voir ce qui apparaît. Union du donné et du comprendre. Positivisme et métaphysique. Etre et connaître. 243

Même point de vue chez Jaspers.

« La philosophie n'a pas à expliquer, mais à voir ». Expérience de l'idéal. Vision de l'essence en nous-mêmes. Les deux notions essentielles dégagées par Solger : le fait intérieur de la présence et celui de son expression. Ce qui resterait à préciser.

CONCLUSION 251

Idée centrale : le beau est le même dans tous les arts. Fait intérieur qui est de l'ordre de l'amour. Le spirituel, la présence, la révélation sont comme une dimension à part dans la vie. La « connaissance supérieure » est une couleur, une profondeur nouvelle. Le plein et le vide dans notre vie.

Le devoir de l'esthéticien devrait être d'étudier en soi le phénomène de l'adhésion. Faux problème de l>Allgemeingültigkeit. L'analyse des données de l'œuvre d'art ne nous fournit que les appelés, non les élus. Déplacement de l'accent dans la présence. Il se fait un choix qui est le phénomène esthétique primordial.

Le problème de la réceptivité est-il celui des types spirituels ? 257
Catégories d'ordre vital. Caractère artificiel des classifications passe-partout. Spranger. Dilthey. Jung.

On pourrait l'approfondir, du point de vue de Solger, par les notions de Communion (union du Sujet et de l'Objet) et d'implication (symbole). En quoi l'art n'est pas désintéressé. Transposition des conceptions de Solger dans un langage actuel. Caractères fondamentaux de la beauté. Demeure, échappe aux métamorphoses. Vie gratuite qui se détache du déterminisme. Tolérance. Le beau est de la vie sous toutes ses formes, immé- 259

diatement et gratis. Etudier l'Implication, non en soi par l'analyse de tous ses éléments possibles, mais dans le concret. L'âme tout entière est prise. Idée solgérienne de l'« organisme de la fantaisie » et de la valeur symbolique de l'œuvre d'art. Multiplicité des couches simultanément présentes. Le choix qui se fait dans la masse. Coefficients clandestins. Nous ne prenons que ce qui est en accord avec nous-mêmes. Réceptivité, plutôt Herausfühlen que Einfühlung. Il faudrait étudier l'actualité spirituelle et le rythme de ses transformations. La métamorphose des dieux.

Indissolubilité de la forme et du contenu, posée expressément par Solger et reprise par l'esthétique contemporaine, après avoir été familière à toute la pensée allemande. Solger ajoute la catégorie de l'intense ou du plein. C'est là que l'on pourrait trouver la solution de l'éternel problème classique-romantique. Variation du potentiel. Déplacements d'accent. Phénomène d'ordre vital ou magique. 265

Les problèmes fondamentaux seraient : celui de l'embauchage des serviteurs et de la fidélité des messagers. Satiété, disette, choc, usure.

Le point de vue de Solger inclut ainsi des possibilités d'élargissement et d'enquête. Solger et certains esthéticiens contemporains. Volkelt. 269

Valeur tout à fait générale de son point de vue. Le fait esthétique à la racine même de toute pensée philosophique. Une phrase banale, un proverbe, quand ils s'enflent de la révélation, deviennent une interprétation du monde. Modification de la teinte selon le plus ou moins de présence. Règne de l'intensité. Ontologie de la valeur.

BIBLIOGRAPHIE 277

TABLE ANALYTIQUE..... 283

Saint-Amand (Cher). — Imprimerie R. BUSSIÈRE. — 27-8-1934.
